



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Wolfgang Gabriel – Leben und Werk.
Ein Komponistenportrait
mit exemplarischen Werkanalysen“

Verfasserin

Angharad Gabriel

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Musikwissenschaft

Betreuerin

Dr. Martha Handlos

DANKSAGUNG

Mein Dank ergeht in erster Linie an meine Betreuerin, Frau Dr. Martha Handlos, die mir von Anbeginn meiner Arbeit an diesem Komponistenportrait unterstützend zur Seite stand und natürlich ganz besonders an meinen Vater, Prof. Wolfgang Gabriel, der durch seine Bereitschaft zu stundenlangen Interviews und weiteren Gesprächen dieses Projekt überhaupt erst ermöglicht hat.

Weiters danke ich den Musikern für die Kooperation beim Erstellen des Aufführungsregisters.

Schließlich bin ich auch meinen Korrekturlesern, insbesondere Frau Mag. Anne-Marie Zils, für Ihren Einsatz zu großem Dank verpflichtet.

Angharad Gabriel, Wien im Dezember 2009

INHALT

| | |
|------------------------------------------------------------------------|---------------|
| 1. Biographisches | 10 |
| 1.1. Kindheit und Jugend | 10 |
| 1.2. Studium | 13 |
| 1.3. Berufsjahre | 16 |
| 1.4. Kompositionsreiche Jahre nach der Emeritierung | 19 |
| 1.5. Chronologie | 20 |
| 2. Der Komponist Wolfgang Gabriel | 27 |
| 2.1. Entwicklung eines Kompositionsstils und Einflüsse | 27 |
| 2.2. Charakteristische Merkmale seiner Musik | 31 |
| 2.3. Bevorzugte Formen | 35 |
| 2.4. Kompositionsweise | 38 |
| 3. Das Oeuvre im Überblick | 40 |
| 4. Exemplarische Werkanalysen nach Gattung | 45 |
| 4.1. Orchesterwerke | 45 |
| 4.1.1. Generelles | 45 |
| 4.1.2. 6. Konzert für Orchester, Op. 40 | 47 |
| 4.2. Instrumentalkonzerte | 56 |
| 4.2.1. Generelles | 56 |
| 4.2.2. 2. Konzert für Oboe und Streichorchester, Op. 51 | 58 |
| 4.3. Liedzyklen | 69 |
| 4.3.1. Generelles | 69 |
| 4.3.2. Four London Songs, Op. 37 | 72 |
| 4.4. Vokalmusik in diversen Besetzungen | 78 |
| 4.4.1. Generelles | 78 |
| 4.4.2. Songs through the Night, to poems by Emily Brontë, Op. 88 | 79 |
| 4.5. Klavierwerke | 94 |
| 4.5.1. Generelles | 94 |
| 4.5.2. Neue Bagatellen für Klavier, Op. 86 | 95 |

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 4.6. Streichquartette..... | 104 |
| 4.6.1. Generelles | 104 |
| 4.6.2. 7. Streichquartett, Op. 119 | 106 |
| 4.7. Werke für ein Solo-Instrument (mit oder ohne Klavierbegleitung) 121 | |
| 4.7.1. Generelles | 121 |
| 4.7.2. Sonate für Bassklarinette und Klavier, Op. 30 | 122 |
| 4.8. Sonstige Kammermusik..... | 129 |
| 4.8.1. Generelles | 129 |
| 4.8.2. „Der Haifisch“ – Quintett für Violine, Viola, Violoncello, Kontrabass und Klavier, Op. 69 | 130 |
| 5. Nachwort | 146 |
| 6. Quellenverzeichnis..... | 148 |
| 6.1. Literatur | 148 |
| 6.2. Internet | 150 |
| 6.3. Bildnachweis und Abkürzungen | 151 |
| 7. Anhang | 152 |
| 7.1. Werkverzeichnisse..... | 152 |
| 7.1.1. Nach Opusnummern | 152 |
| 7.1.2. Nach Gattungen | 165 |
| 7.1.3. Werke ohne Opusnummer | 182 |
| 7.1.4. Kammermusik nach Instrumenten | 183 |
| 7.2. Aufführungsregister..... | 188 |
| 7.2.1. Aufführungen nach Datum | 188 |
| 7.2.2. Aufführungen nach Werk | 191 |
| 7.3. Veröffentlichte Werke..... | 196 |
| 7.4. Diskographie | 197 |
| 7.5. Interviews..... | 198 |
| 7.5.1. Interview 1 – Kindheit und Jugend..... | 198 |
| 7.5.2. Interview 2 – Studium und Beruf | 210 |
| 7.5.3. Interview 3 – Kompositionsweise | 220 |
| 7.6. Lebenslauf der Verfasserin | 234 |
| 7.7. Deutsche Zusammenfassung..... | 235 |

VORWORT

Die Entscheidung, im Rahmen meiner Diplomarbeit über meinen Vater Wolfgang Gabriel zu schreiben, hatte ich noch im ersten Studienabschnitt getroffen. Bei Übungen und Seminaren zu zeitgenössischer Musik hatte sich in mir stets der Drang bemerkbar gemacht, ihn einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen und ihn und sein Werk meinen Studienkollegen und Professoren zu präsentieren.

Schwieriger war zunächst die genaue Themeneingrenzung – sollte es nun ein biographisches Werk werden, ein Werkführer, oder sollte das Thema gar nur einen Teil seines Schaffens näher behandeln? Zunächst schien mir eine genaue Untersuchung einer einzigen Gattung seiner Kompositionen – etwa seine Vokalmusik – die reizvollere Alternative, könnte man hier doch sehr detailliert und umfassend arbeiten. Recht bald jedoch wurde mir klar, dass ein „heranzoomen“ eines speziellen Bereichs nur dann Sinn hat, wenn es schon dementsprechende Literatur über das Gesamtwerk und die Kompositionsweise eines Komponisten gibt.

Die vorhandene Literatur zu Wolfgang Gabriel beschränkt sich allerdings auf einige Artikel in Musiklexika, ein chronologisches Werkverzeichnis herausgegeben von Michel Kaltschmid im Braumüller Verlag¹, das auch eine kurze Biographie des Komponisten enthält, Festschriften des Akademischen Orchestervereins in Wien und der Bachgemeinde Wien, Zeitungsartikel zu seinen Uraufführungen (meist aus den 1950er und 60er Jahren), Werkbesprechungen seiner Kompositionen in Programmheften und vereinzelte Beiträge zu ihm und seinem Wirken im Internet.

Von den Lexikon-Einträgen bietet das *Lexikon zeitgenössischer Musik aus Österreich. Komponisten und Komponistinnen des 20. Jahrhunderts*² den ausführlichsten Artikel zu Wolfgang Gabriel, mit einem kurzen biographischen

¹ Michel Kaltschmid: *Werkverzeichnis Wolfgang Gabriel*, Braumüller Verlag, Wien, 2003

² *Wolfgang Gabriel* im *Lexikon zeitgenössischer Musik aus Österreich. Komponisten und Komponistinnen des 20. Jahrhunderts*, Bernhard Günther (Hrsg.), Music Information Center Austria, Doblinger-Verlag, Wien, 1997, S. 453454

Überblick, einem Zitat von Gabriel, in dem er seinen Kompositionsstil erklärt und einem zur Zeit der Veröffentlichung des Bandes vollständigen chronologischen Werkverzeichnis, das heute, zwölf Jahre später, natürlich längst überholt ist. Darüber hinaus gibt es zu Gabriel Einträge in dem von Harald Goertz herausgegebenen Handbuch *Österreichische Komponisten der Gegenwart*³, mit einer stichwortartigen Biographie und einem Auszug des Werkverzeichnisses (allerdings ohne Angabe der Opusnummern!), sowie im *Österreichischen Musiklexikon*⁴, wobei sich letzterer Beitrag auf biographische Daten zu Ausbildung und Beruf beschränkt und nur einige Gattungen nennt, für die Gabriel komponiert (mit nur drei namentlich erwähnten Werken).

In Anbetracht dieser dünn gesäten Literatur bin ich bald davon abgekommen, nur einen Teil seines Schaffens zu präsentieren und entschied mich in der Folge dafür, ein Komponistenportrait zu erstellen, das zwar einen ausführlichen aber nicht dominierenden biographischen Teil beinhalten sollte, sowie einführende Kapitel zu Gabriels Kompositionsweise und seinem Œuvre. Hauptbestandteil der Arbeit sollten – dem Titel *Komponistenportrait mit exemplarischen Werkanalysen* entsprechend – Analysen von ausgewählten Werken der wichtigsten Gattungen sein, für die Gabriel komponiert. Vor den detaillierten Werkanalysen findet sich stets ein genereller Überblick über die jeweilige Gattung und Gabriels Bezug zu ihr.

Ein weiterer Punkt, den ich in meiner Arbeit unbedingt berücksichtigen wollte, war die Erstellung eines aktuellen Werkverzeichnisses, das in Ergänzung zum „Kaltschmid-Verzeichnis“ nicht nur chronologisch sondern auch nach Gattungen sortiert sein sollte, um praktizierenden Musikern die Findung von passendem Repertoire zu erleichtern. Darüber hinaus wurde auch ein Verzeichnis erstellt, das Gabriels Kammermusikwerke nach Instrumenten ordnet (d.h. die Einträge für „Violine“, etwa, beinhalten sämtliche Kammerwerke, die dieses Instrument in ihrer Besetzung enthalten – unabhängig von Begleitung und weiteren Instrumenten). Alle drei Verzeichnisse erscheinen im Anhang dieser Arbeit.

³ Wolfgang Gabriel in *Österreichische Komponisten der Gegenwart. Ein Handbuch*, Harald Goertz (Hrsg.), Doblinger-Verlag, Wien, 1979, S. 35

⁴ Wolfgang Gabriel in *Österreichisches Musiklexikon*, Band 2, Rudolf Flotzinger (Hrsg.), Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien, 2003, S. 520

Abgesehen von der bereits erwähnten vorhandenen Literatur lieferten Gespräche und Interviews mit Wolfgang Gabriel die wohl wichtigsten Informationen zur Erstellung der vorliegenden Arbeit – die drei Interviews sind ebenfalls im Anhang abgedruckt.

Mit dieser Arbeit hoffe ich allen, die mit Gabriels Musik zu tun haben, sei es als ausübende Musiker oder aufgeschlossene Zuhörer, zu einem größeren Verständnisses seines Werks und seiner Person zu verhelfen.

Angharad Gabriel, Wien im September 2009

1. BIOGRAPHISCHES

1.1. Kindheit und Jugend

Wolfgang Gabriel wurde am 9. Juni 1930 in Wien als Sohn eines Psychiaters und einer Lehrerin geboren. Drei seiner Großeltern kamen aus verschiedenen Winkeln der Kronländer der Monarchie – aus Nord, Süd und Ost – Wolfgang hätte also, wie er selbst sagt, kaum wienerischer ausfallen können. Die Familie wohnte bis zur Evakuierung im Jahre 1944 in einer Dienstwohnung des Spitals am Steinhof.

Er wuchs in einem musikalischen und musikliebenden Umfeld auf – sein Vater war ein recht begabter Amateurpianist, sein Bruder spielte Geige und seine Mutter war ihr Leben lang passionierte Konzert- und Opernbesucherin. Vater und Bruder musizierten oft gemeinsam, während der kleine Wolfgang unter dem Klavier zu sitzen pflegte, um den „aus dem Bauch dieses Ungetüms hervorquillenden Tönen“ zu lauschen.⁵

Mit sechs Jahren begann Wolfgang Klavierunterricht zu nehmen, um selbst den Bruder begleiten zu können. Bald danach saß er oft stundenlang am Klavier, wobei nur ein Bruchteil dieser Zeit den obligatorischen Fingerübungen und Etüden gewidmet war, den Rest der Zeit fantasierte er einfach frei vor sich hin. Das waren in gewisser Weise seine ersten kompositorischen Gehversuche, die sein Bruder Reinhold teilweise auch für ihn – in manchmal nicht ganz orthographisch lupenreiner Weise –

aufgeschrieben hat. Nach einigen Jahren schrieb Wolfgang dann auch selbst seine kleinen Werke

auf, oft mit aufwendigen Illustrationen des zeichnerisch begabten Bruders versehen – unter diesen Kinderspielereien befinden sich Werke für Klavier, Geige und auch zwei Marionettenoper.



Abbildung 1 Wolfgang (links) und Reinhold, Januar 1933

⁵ Interview 1

Zu diesen frühen Kompositionen wurde Wolfgang von niemandem angehalten, er sagt dazu:

„es muss doch eine gewisse zwingende Notwendigkeit gewesen sein, die mich dazu gebracht hat, ohne viel zu überlegen, etwas neu zu schaffen. So wenig neu auch diese Anfänge, vielleicht auch jetzige Sachen, sind. Jedenfalls die kreative Beschäftigung mit Musik, die kam von selber.“⁶

Aufgeführt wurden diese Werke meist im familiären Rahmen – oft zu bestimmten Anlässen wie Geburtstagen oder zum Hochzeitstag der Eltern – später auch im Rahmen der sogenannten „Morgenfeiern“ der Hitler Jugend, zu denen Wolfgang widerwillig ging. Zumindest war es ihm möglich, von den anderen Tätigkeiten der HJ befreit zu werden, um sich ganz dem musikalischen Schaffen zu widmen.

Ab 1940 besuchte Wolfgang das Gymnasium in der Albertgasse, im achten Bezirk. Er zeigte nie eine besondere Vorliebe für die Schule und ließ sich sogar eines Tages, heftige Bauchschmerzen vortäuschend, lieber seinen (völlig gesunden) Blinddarm entfernen, um eine Weile von seinen schulischen Pflichten erlöst zu sein.

Als im letzten Kriegsjahr die Wiener Bevölkerung aufgefordert wurde, Frauen und Kinder weg von den Kriegswirren der Stadt in Sicherheit zu bringen, begab sich die Mutter mit ihren zwei jüngeren Söhnen (der jüngste, Eberhard, war 1939 geboren worden; Reinhold war schon eingezogen) nach Mannersdorf bei Melk, wo sie, in einem Bauernhaus untergebracht, ein ganzes Jahr lang, zwischen Ostern 1944 und Ostern 1945, lebten. Die schulische Ausbildung wurde in dieser Zeit von der Mutter übernommen und Wolfgang verbrachte die Tage am liebsten entweder ausmistend im Stall oder auf der Weide Kühe hütend (Tätigkeiten, denen er bereits als sehr junger Knabe während der alljährlichen Sommerfrischen immer begeistert nachgegangen war). Auch Klavier konnte er in diesem Jahr spielen und üben, auf einem Wirtshausklavier in der benachbarten Ortschaft. Sogar seinen Klavierunterricht konnte Wolfgang fortsetzen, bei einer älteren, adeligen Dame in Ruprechtshofen, zu der er bei jeder Wetterlage hinradelte.

⁶ Interview 1

Als sich das Lazarett, in dem der Vater tätig war, im Frühjahr 1945 mit Pferdewägen in den Westen absetzte, schloss sich auch die Familie diesem Treck an und bepackte Wolfgangs Fahrrad mit dem Allernotwendigsten – u.a. seine mit Kompositionen gefüllte Schultasche. Ziel der Reise war Zwettl in Oberösterreich, wo das Lazarett etabliert und kurz nachher von den Amerikanern übernommen wurde. Während der letzten Monate vor der Heimreise besuchte Wolfgang 3 Monate lang die 5. Klasse des Realgymnasiums in Steyr (die einzigen drei Monate, in der er eine 5. Klasse besuchte!).

Nach der Schule hatte er auch Gelegenheit, im Speisesaal des Kinderspitals in Bad Hall Klavier zu üben. Als er eines Abends mit seinem Vater im Wirtshaus saß und sich mit ihm über sein Klavierspiel unterhielt, sprach ihn ein amerikanischer Soldat, der verbotenerweise (Fraternisierung war den Amerikanern zu dieser Zeit noch untersagt) am Nebentisch saß, an – er wäre auch sehr musikliebend und ob sie nicht einmal vierhändig spielen könnten? Das taten sie dann auch und es stellte sich heraus, dass dieser Soldat, er war im Zivilberuf Museumsdirektor in Toledo (Ohio), als Kulturoffizier in Wien im Unterrichtsministerium im Zuge der Sondierungsgespräche für die Zoneneinteilung mit dem Sektionsrat Dr. Hans Sittner in Berührung gekommen war. An Dr. Sittner verfasste der amerikanische Kulturoffizier – er hieß Seiberling – ein Empfehlungsschreiben, das er Wolfgang vor dessen Heimreise nach Wien mitgab.

Als die Familie, nach einer 24-stündigen Reise im Viehwaggon, wieder in Wien angekommen war, suchte Wolfgang mit seinem Begleitschreiben in der Tasche Dr. Sittner auf und spielte ihm vor. Sein Klavierspiel fand Sittner „verschlampt“; er sah sich auch einige Kompositionen von Wolfgang an und amüsierte sich besonders über eines, ein Klavierstück mit dem Titel „Die Wut über den unfähigen Musikprofessor“! Nach einiger Überlegung, zu welchem Lehrer er Wolfgang schicken könnte, beschloss Sittner spontan, ihn selbst zu unterrichten – und zwar unentgeltlich, jeden Sonntagvormittag eine Stunde Klavier und eine Stunde Theorie. Während seines Studiums und auch später noch, als Wolfgang selbst an der Akademie tätig war, hielt Dr. Sittner, inzwischen Präsident der Akademie, seine, wie Wolfgang meint, „schützende Hand“ über ihn und interessierte sich stets für seinen künstlerischen Werdegang.

Im Sommersemester 1947, also als Wolfgang noch die 7. Klasse des Gymnasiums besuchte, wurde er als ordentlicher Student in die Akademie aufgenommen und belegte die Fächer Klavier bei Grete Hinterhofer und Theorie bei Josef Marx.

Es war eine äußerst arbeitsintensive und opferreiche Zeit: Wolfgang besuchte vormittags noch das Gymnasium, seine Nachmittage verbrachte er entweder an der Akademie oder klavierübend und abends standen meist Konzert- oder Opernbesuche auf dem Programm. Für Hausübungen und Prüfungsvorbereitungen blieb ihm nur die Zeit zwischen 4 und 7 Uhr in der Früh und so erledigte er diese im Bett, das er sich in den ersten beiden Nachkriegsjahren mit seinem älteren Bruder teilte, da die Familie zu siebent – mit Großvater und Tante – in der großväterlichen Zwei-Zimmer-Wohnung hauste. Trotz dieser Umstände legte er, mit einiger Nachsicht seines Mathematikprofessors, 1948 seine Reifeprüfung ab und konnte sich nunmehr ausschließlich der Musik widmen.

Auch das Komponieren kam in dieser intensiven Periode nicht zu kurz und es entstanden wieder Violinkompositionen für den Bruder, Klaviersonaten, die ersten Streichquartettversuche und auch zahlreiche Lieder, noch stark vom Marx-Einfluss geprägt.

1.2. Studium

Nach der bestandenen Matura 1948 konnte die Familie dann endlich in eine neue Wohnung übersiedeln, so dass das Schlafen in einem Bett mit dem Bruder ein Ende fand und auch das Üben im eigenen Haus zum ersten Mal seit dem Krieg möglich wurde.

Wolfgang hatte an der Akademie das seltene Glück, dass er von allen seinen Lehrern wichtige und prägende Impulse und Anregungen mitnehmen konnte. Von seiner vitalen und ihrem Beruf völlig verschriebenen Klavierlehrerin, deren strenger aber stets heiterer Unterricht in einem von Rauchschwaden fest umhüllten Raum statt fand, nahm Wolfgang die vor allem für seine spätere Laufbahn als Opernkorrepetitor unerlässliche Fähigkeit mit, sich schwierige Stellen „zurechtlegen“ zu können und das Wissen, was und wie man übt, um rasch zu einem Resultat zu kommen.

Auch der oft höchst unregelmäßige Unterricht bei Josef Marx – als er bereits Präsident der AKM war und kaum Zeit für die Akademie aufbringen konnte, kam er oft Stunden zu spät in den Unterricht – war einflussreich und die diversen Vorträge, die oft nur wenig mit dem Fach Theorie an sich zu tun hatten, boten

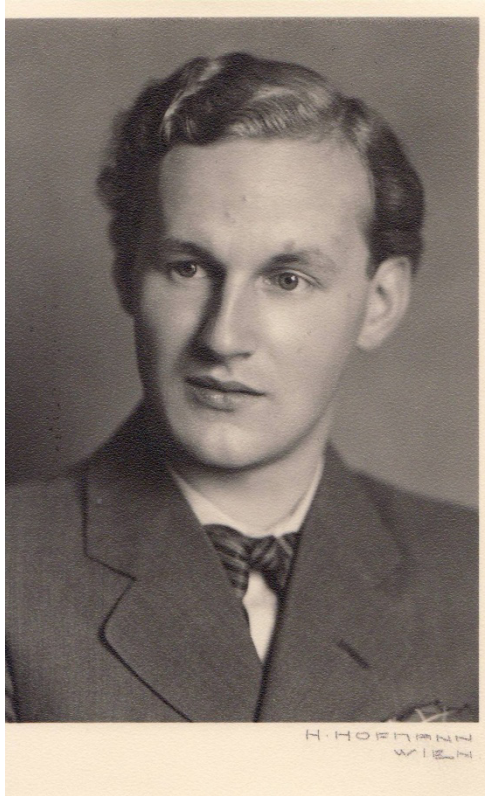


Abbildung 2 Wolfgang Gabriel, ca. 1948

dem jungen Studenten Einblicke in musikalische Themen, mit denen er sonst wahrscheinlich nur wenig in Berührung gekommen wäre (etwa die Ars antiqua der Pariser Notre-Dame-Schule, oder Berichte über Marx' Erlebnisse in der Türkei im Zuge des Aufbaus der dortigen Musikakademie). Seine Belesenheit und sein stupendes Allgemeinwissen hinterließen bei Wolfgang einen enormen Eindruck. Marx war auch der erste, der aussprach, dass Wolfgang vielleicht auch das Zeug zum Komponisten hätte, als er bei der Durchsicht einer

Harmonielehraufgabe lapidar bemerkte: „Der Mann hat Kompositionstalent“.⁷

Aber da ein geregelter Harmonielehre- und Kontrapunktunterricht bei Marx fast nicht möglich war, wechselte Wolfgang in die Klasse von Alfred Uhl, bei dem er Kontrapunkt und vor allem Instrumentation systematischer lernen konnte. Aber Komponieren, so sagt er selbst, habe er nicht bei Uhl gelernt, sondern durch die legendären Formanalysen von Hans Swarowsky, in dessen Kapellmeisterklasse Wolfgang ab 1950 studierte. Diese Analysen und die Erkenntnis, dass ein Werk, egal welchen Stils oder Genres, eine Form, Struktur und gewisse Proportionen besitzen muss um wirken zu können, waren in großem Maße prägend für Wolfgangs gesamtes späteres kompositorisches Schaffen.

Das Komponieren rückte in diesen Jahren, vor allem zu Gunsten der Dirigiertätigkeit, immer mehr in den Hintergrund, obgleich es natürlich trotzdem

⁷ Interview 2

für Wolfgang immer noch einen sehr wichtigen Teil seines musikalischen Schaffens darstellte, vor allem da ja in diese Zeit die ersten öffentlichen Aufführungen seiner Werke fallen. Die erste Aufführung eines Gabrielschen Werks fand am 21. Jänner 1952 im Brahms-Saal des Wiener Musikvereins statt, wo die Sopranistin Gertraud Martold in einem Liederabend auch Lieder junger österreichischer Komponisten sang (sie hatte sich mit dem Wunsch, junge Komponisten zu fördern, an Dr. Sittner gewandt, der ihr dann Gabriel genannt hat). Nur wenige Monate später fanden wieder zwei Gabriel-Uraufführungen im Brahms-Saal statt (Rilke-Lieder und das Streichquartett WoO. 2), diesmal im Rahmen der Konzerte der „Österreichischen Gesellschaft für zeitgenössische Musik“.

Trotz dieser recht regelmäßigen Aufführungen seiner Werke blieb das Komponieren für Wolfgang immer eine Nebentätigkeit, mit der man doch keinen Lebensunterhalt verdienen konnte. Er sagt selbst:

„Das Komponieren war mir ja eigentlich immer im Weg, weil’s mich vom Klavier üben abgehalten hat, bzw. in späteren Zeiten, als ich jahrelang fast überhaupt nichts geschrieben hab, weil ich keine Zeit gehabt hab, und wenn ich [dann] komponiert habe, war das eigentlich nie frei von dem Gefühl „Ich habe eigentlich gar keine Zeit zum komponieren, ich müßte mich mit meinen Tätigkeiten als Hochschullehrer oder Dirigent befassen“.“⁸

Gegen Ende des Studiums, das Wolfgang 1952 mit Auszeichnung und Abgangspreis in den Fächern Theorie und Kapellmeisterschule abschloss, hatte das Dirigieren oberste Priorität erreicht, worunter nicht nur das Komponieren sondern letztlich auch das Klavierstudium zu leiden hatte. Aber für Wolfgang war es einfach die pragmatische Überlegung darüber, womit man sich wohl noch am ehesten eine Lebensgrundlage schaffen könnte, schließlich stand auch eine Heirat (1955) und Familienplanung auf seiner Agenda.

⁸ Interview 1

1.3. Berufsjahre

Noch während seines Studiums hat Wolfgang bereits als Volontär an der Gesangsabteilung gearbeitet. Nur kurze Zeit nach seinem Studienabschluss trat er dann eine Korrepetitorenstelle an derselben Abteilung an – hier blieb er auch, in verschiedenen Positionen, bis zur seiner Emeritierung tätig, zuletzt als musikalischer Leiter einer Opernklasse. 1974 erfolgte die Ernennung zum außerordentlichen, 1983 die zum ordentlichen Hochschulprofessor.

Ab 1960 übernahm er auch die ständige Leitung des Akademischen Orchestervereins in Wien, eines der Wiener Traditions-Amateuorchester. Er leitete fast 50 Jahre lang die Konzerte des AOV und wurde dadurch wohl zu einer der prägendsten Persönlichkeiten in der Geschichte dieses Orchesters. Seine lange Zusammenarbeit mit diesem Verein feierte er im Jahr 2006 mit einem Festkonzert im Großen Musikvereinssaal, in dem er unter anderem Mozarts c-Moll Klavierkonzert (KV 491) vom Flügel aus dirigierte – auch in der sogenannten Musikstadt Wien ein Konzerterlebnis mit Seltenheitswert.



Abbildung 3 Gabriel dirigiert den AOV, Großer Musikvereinssaal, ca. 1960

Neben seiner Tätigkeit mit dem AOV übernahm er 1988 auch noch die künstlerische Leitung des Chores der Bachgemeinde Wien.

Seine Tätigkeit an der Akademie, mit der später auch ausgedehnte Operntourneen verbunden waren, seine Verpflichtungen bei dem AOV und seine wachsende

Familie (zwischen 1956 und 1964 wurden vier seiner fünf Kinder geboren) ließ Wolfgang in diesem Lebensabschnitt nur wenig Zeit zur Komposition. Auch war sein Privatleben zu dieser Zeit nicht frei von „unliebsamen Ereignissen und Situationen“, wie er sagt⁹. Zu Hause fand er wenig Verständnis für seine kompositorische Arbeit und vernachlässigte diesen Teil seiner Identität zusehends. In den 1950er und 1960er Jahren komponierte er maximal ein oder zwei Werke pro Jahr, die Aufführungsrate seiner Musik war in diesen Jahren höher als die Kompositionsrate – ein Zustand, der sich später dramatisch ändern sollte.

1971 lernte er Susan Dennis kennen, eine walisische Sopranistin, die für einen Studienaufenthalt an der Opernschule nach Wien gekommen war. Nach zweijähriger Bekanntschaft, und nur drei Wochen vor Susans Rückreise nach England, wurde aus dieser Bekanntschaft eine tiefere Beziehung, die Wolfgang auch wieder zur Komposition anregte:

„Naja, das Komponieren, und auch Dichten damals, ist eigentlich wirklich ausgelöst worden durch dieses unglaublich intensive Erleben einer Beziehung mit einem Menschen gleichen Interesses. Zum Beispiel hat meine jetzige Frau von Anfang an mich als Komponist und sogar als Dichter gesehen. Also das sind Liebesbezeugungen, die mir völlig fremd waren damals. Da meine Frau Sängerin war, oder ist, war es naheliegend, dass mein vokales Schaffen plötzlich einen unglaublichen Anstieg erfuhr.“¹⁰

Es entstanden in den Jahren 1973 bis 1979, dem Jahr in dem Wolfgang und Susan schließlich heirateten, 6 Liedzyklen, teils nach eigenen Texten („*Vier Lieder nach eigenen Texten*“ Op. 25, „*Affekte*“ Op. 27 und „*Tetraptychon*“ Op. 28), teils nach englischen Dichtungen („*3 Gesänge nach Gedichten von John Donne*“ Op. 35 und „*Four London Songs*“ Op. 37) und auch ein Zyklus walisischer Volksliedbearbeitungen („*Pum Gân Werin*“ Op. 29).



Abbildung 4 Wolfgang und Susan, ca. 1979

⁹ Interview 2

¹⁰ Interview 2

Aber nicht nur seine Vokalkomposition erfuhr in diesen Jahren einen mächtigen Aufschwung, Wolfgang komponierte auch vermehrt in anderen Gattungen. 1973 ging von der ÖGZM der Auftrag an einige österreichische Komponisten, darunter eben auch Wolfgang Gabriel, für den tschechischen Bassklarinettisten Josef Horák ein Werk für Bassklarinette und Klavier zu schreiben. Es entstand die *Ballade für Bassklarinette und Klavier* Op. 23, die musikalisches Material aus einem der Liedzyklen nach eigenen Texten verarbeitet und einige Jahre später im Doblinger Verlag veröffentlicht wurde. Wolfgang schrieb für Horák, bzw. für dessen Duo „Due Boemi di Praga“, zwei weitere Werke: 1975 die *Sonate für Bassklarinette und Klavier über walisische Volkslieder* Op. 30a und 1977 die *Sonatine für Bassklarinette und Klavier* Op. 36. Alle drei Werke wurden von den „Due Boemi“ uraufgeführt und in Konzerten (u.a. in Österreich, Tschechien und Deutschland) zu weiteren Aufführungen gebracht.

Außer den Vokalwerken und Kompositionen für Bassklarinette schrieb Wolfgang in diesen produktiven Jahren auch zahlreiche Kammermusikwerke (z.B. das 3. Streichquartett Op. 24, das *Trio für Oboe, Bratsche und Klavier* Op. 20a und die beiden *Quintette für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott* (Op. 22 und Op. 33), zwei Orchesterkonzerte (Op. 14 und Op. 31) und zwei Solokonzerte (Op. 17 für Violine und Op. 19 für Kontrabass). Seine Beziehung zu Susan Dennis dürfte also nicht nur für seine Vokalmusik, sondern generell für seine kreative Produktivität sehr förderlich gewesen sein.

Nach diesen kompositionsreichen 1970er Jahren folgte im nächsten Jahrzehnt wieder eine sehr kompositionsarme, bzw. fast kompositionslose Zeit. Seine Tätigkeit an der Opernschule nahm in den 1980er Jahren wegen zahlreicher Tournée durch Europa zunehmend viel Zeit in Anspruch, und durch die Ankunft seines fünften Kindes, der Tochter Angharad, war zu Hause nun wieder sehr wenig Ruhe zum Komponieren. Ein einziges Werk aus dieser Zeit ist im Werkverzeichnis aufzufinden: die musikalische Farce „*Die Professoren sind schuld!*“ Op. 38. Was ihn zur Komposition dieses Werkes getrieben hat, weiß

Wolfgang nicht mehr: „*Ich kann mich nur daran erinnern, dass ich den Text dazu im Bett in der Maxingstraße verfasst habe*“¹¹

Gabriels kompositorisches Schaffen lässt sich also in mehrere kompositionsreiche Perioden seines Lebens einteilen, die stark von den jeweils herrschenden äußeren Umständen abhängig sind. Das nachfolgende Diagramm (Abb.4) soll die verschiedenen Kompositionsperioden und die dazwischen liegenden Jahre des „Nichtschreibens“ in Gabriels Leben veranschaulichen, wobei zwei Jahrzehnte besonders ins Auge stechen: die von neuer Liebe inspirierten 1970er Jahre und die sehr kompositionsreichen Jahre nach Gabriels Emeritierung (ab 1996).

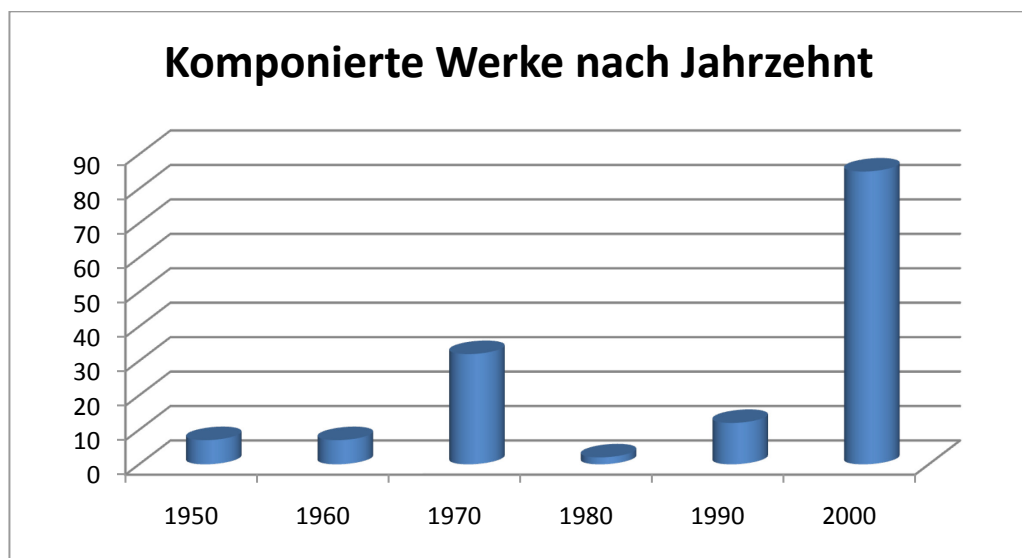


Abbildung 5

1.4. Kompositionsreiche Jahre nach der Emeritierung

Das erste Werk nach den fast gänzlich kompositionsfreien 1980er Jahren war das den Wiener Virtuosen zugedachte *3. Kammerkonzert für 5 Bläser und 5 Streicher* Op. 39, das 1991 entstanden ist. Wolfgang's Sohn Martin, Solo-Oboist bei den Wiener Philharmonikern, war zu dieser Zeit Mitglied dieses Ensembles, es gab also wieder einen persönlichen Anstoß zur Komposition. Das Werk blieb allerdings unaufgeführt. Die nächste Komposition war ein Auftragswerk des

¹¹ Interview 3

AOV, anlässlich des 90-Jahr-Jubiläums des Orchesters: das *6. Konzert für Orchester* Op. 40 wurde am 8. Dezember 1994 im Großen Musikvereinssaal uraufgeführt.

Nun begann endlich die Musik wieder zu „fließen“ und Wolfgang konnte sich schließlich nach seiner Emeritierung im Jahr 1996 ganz seinem kompositorischen Schaffen widmen. In den 13 Jahren seit seiner Emeritierung bis zur Abfassung dieser Arbeit entstanden mehr als 85 der insgesamt über 140 Kompositionen Wolfgang Gabriels (in dieser Zählung sind die ernst zu nehmenden Werke ohne Opuszahl auch inkludiert). In dieser Schaffensphase schreibt Wolfgang fast ausschließlich Werke, von denen er weiß, dass sie auch aufgeführt werden können – meist sind sie Familienmitgliedern oder Kammermusikfreunden gewidmet. Für die sogenannte „Schreibtischlade“ schreibt er nur noch selten. Die Bandbreite der Gattungen, in denen Wolfgang nun komponiert, ist breiter denn je zuvor: 4 Streichquartette, Liedzyklen (nun vermehrt seiner Tochter Angharad zugeeignet), Vokalmusik in verschiedenen Besetzungen, Klavierwerke, Quintette in diversen Besetzungen, Sonaten, u.a. für Violine, Violoncello, Oboe, Fagott und 14 Werke für Bassklarinette (solo, mit Klavierbegleitung oder mit verschiedenen Instrumenten).

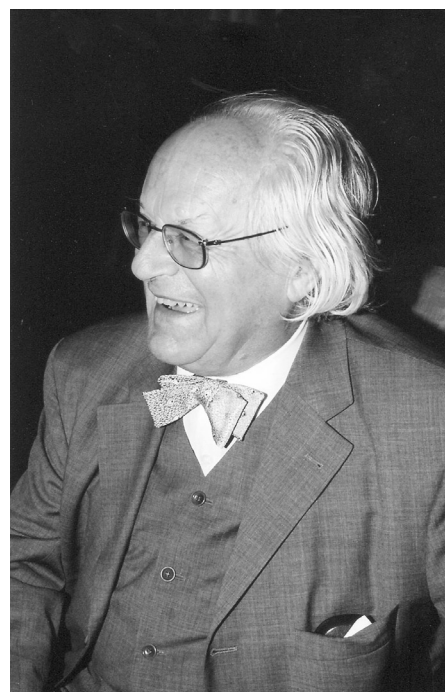
Am auffälligsten ist wohl die ungewöhnlich große Anzahl der Kompositionen für Bassklarinette, die auf die zufällige Bekanntschaft Wolfgangs mit dem amerikanischen Bassklarinettisten Michael Davenport zurückzuführen ist. 2003 erhielt Wolfgang postalisch eine CD, die u.a. eine Aufnahme seiner *Ballade für Bassklarinette* Op. 23 beinhaltete – das bis dahin einzige veröffentlichte Werk Gabriels, das von Davenports Tochter in der Chicagoer Universitätsbibliothek ausfindig gemacht worden war. So begann ein reger Briefwechsel zwischen Davenport und Gabriel und es entstanden eine Reihe Kompositionen für Bassklarinette, viele davon wurden auch vom amerikanischen Verlag *Alea Publishing* veröffentlicht, die große Lücken im vorhandenen Repertoire dieses Instruments schließen.

Neben dieser intensiven Beschäftigung mit der Bassklarinette schreibt Wolfgang zum ersten Mal auch mehr für Solo-Klavier, in den Jahrzehnten davor war das Klavier nur als Begleitinstrument in Erscheinung getreten. Nun gab es gleich zwei

Anregungsquellen für die Komposition von Klavierwerken: zum einen die amerikanische Pianistin Kimberly Davenport, Tochter des Bassklarinettisten, und zum anderen die Klavierlehrerin Prof. Elisabeth Dvorak-Weißhaar, die für ihre talentierten Schüler immer wieder Werke in Auftrag gab.

Die dritte Gattung, die in dieser Kompositionsperiode eine zentrale Stellung einnimmt, ist wieder die Vokalmusik, nunmehr von der singenden Tochter Angharad angeregt, die dem ständigen Bitten des Vaters um neue Texte mehrmals nachgegangen ist und die englische Literatur nach passendem Material durchforstet hat. So entstanden u.a. 1999 „*Drei Gesänge nach Gedichten von Oscar Wilde*“ (Op. 48), 2004 „*Songs through the Night to poems by Emily Brontë*“ (Op. 87) und 2008 „*Drei Shakespeare-Sonette*“, Op. 124.

Zahlreiche der in der Spätphase komponierten Werke wurden in verschiedenen Rahmen aufgeführt. Anlässlich des 70. und 75. Geburtstags von Wolfgang Gabriel, gab es zwei Kompositionsabende, 2000 im Schubert-Saal und 2005 im Bösendorfer-Saal. Im selben Jahr wurde sein langjähriger Einsatz für das Musikleben Wiens durch die Verleihung des Österreichischen Ehrenkreuzes für Kunst und Wissenschaft erster Klasse gewürdigt.



**Abbildung 6 Wolfgang bei den
Feierlichkeiten anlässlich seines 75.
Geburtstags, 2005**

Weiters wurden im Bösendorfer-Saal 2004 das *Haifischquintett* Op. 69 und 2006 das *Quintett für 2 Violinen, Bratsche und 2 Violoncelli* Op. 103 uraufgeführt.

Im Großen Musikvereinssaal wurden das 6. *Konzert für Orchester* Op. 40 (1994), das 1. *Konzert für Oboe* Op. 43 (1997) und das *Concertino für Oboe, Fagott und kleines Orchester* Op. 53 (2002) uraufgeführt. Weitere Aufführungen Gabrielscher Werke fanden im Rahmen von Liederabenden von Angharad Gabriel, Quartett-Abenden des Coburg-Quartetts, Kammermusikabenden mit Mitgliedern des AOV und Klavierabenden der Schüler der Klasse Dvorak-Weißhaar an der Universität für Musik und darstellende Kunst statt.

Auch in den USA wurden ab 2003 häufig Gabriel-Werke aufgeführt (teilweise auch Ur- oder Erstaufführungen) – eine vollständige Erhebung der Aufführungsdaten aus Übersee war im Zuge dieser Arbeit leider nicht möglich.

Die relative Dichte der Aufführungen wird allerdings durch die Anzahl der Kompositionen, die in dieser Zeit entstehen, deutlich überschritten – das nächste Werk ist immer in Planung, wenn nicht schon daran gearbeitet wird. Bei Fertigstellung dieser Arbeit werden vermutlich schon einige neue Opera in das Gabrielsche Werkverzeichnis eingefügt werden müssen.

1.5. Chronologie

- 1930 Wolfgang Gabriel wird am 9. Juni in Wien als Sohn eines Psychiaters und einer Grundschullehrerin geboren. Die Familie wohnt in einer Dienstwohnung auf der Baumgartner Höhe (Steinhof)
- 1936 Erster Klavierunterricht. Familiäres Musizieren als Begleiter des um vier Jahre älteren Bruders Reinhold (Violine)
- Ab 1938 Erste Kompositionsversuche, vornehmlich für Klavier und/oder Geige. Später auch Streichquartette und anderes
- 1940 Eintritt in das Realgymnasium in der Albertgasse, 1080 Wien
- 1944-45 „Evakuierung“ zunächst nach Mannersdorf bei Melk, dann nach Zwettl im Mühlviertel. Die schulische Ausbildung wird in dieser Zeit von der Mutter übernommen.
- 1945 Nach Kriegsende zufällige Bekanntschaft mit amerikanischem Kulturoffizier, der ihm ein Empfehlungsschreiben an Dr. Hans Sittner mitgibt. Kurzzeitiger Besuch des Realgymnasiums in Steyr (5. Klasse)
- Rückkehr nach Wien im November. Die Familie wohnt zu siebent zwei Jahre lang in der großväterlichen Zwei-Zimmer-Wohnung in Ottakring.
- 1945-48 Besuch des Realgymnasiums in der Albertgasse
- 1946 Begegnung mit Dr. Sittner, der Wolfgang ab diesem Zeitpunkt ein Jahr lang unterrichtet (Klavier und Theorie)
- 1947 Noch während der letzten 3 Gymnasialsemester Eintritt in die Akademie für Musik und darstellende Kunst in den Fächern Klavier (Grete Hinterhofer) und Theorie (Josef Marx, später Alfred Uhl). Für Hausübungen blieb nur die Zeit zwischen 4 und 7 Uhr morgens
- 1948 Ablegung der Reifeprüfung (Gymnasium)
- 1950 Eintritt in die Kapellmeisterklasse bei Hans Swarowsky
- 1951 Preisträger eines Kompositionswettbewerbes der Akademie für Musik und darstellende Kunst in der Sparte Kammermusik (Streichquartett WoOp. 2)

- 1952 Erste öffentliche Aufführung von Liedern im Brahms-Saal (Wien) durch Gertraud Martold (Sopran) und Heinrich Schmidt (Klavier)
Uraufführung des *1. Streichquartetts* (WoOp. 2), ebenfalls im Brahms-Saal, durch das Konvicka-Quartett
Uraufführung der *Passacaglia für großes Orchester* (WoOp. 3) im Wiener Rundfunk
Studienabschluss mit Auszeichnung und Abgangspreis (Theorie und Kapellmeisterschule)
- 1953 Antritt einer Korrepetitorenstelle an der Gesangsabteilung der Akademie. Tätigkeit an dieser Institution bis zur Emeritierung, zuletzt als musikalischer Leiter einer Opernklasse.
- 1955 Heirat mit der Bratschistin Elisabeth Rösler
Aufführung der *Passacaglia für großes Orchester* im Großen Musikvereinssaal durch die Wiener Symphoniker
Uraufführung der *Sonate für Bratsche und 16 Bläser* (Op. 1) im Mozart-Saal des Wiener Konzerthauses durch Elisabeth Rösler.
- 1956 Geburt des Sohns Martin
- 1959 Uraufführung des *Konzerts für Violoncello und Streichorchester* (Op. 4) durch Blanche Schiffmann und das Niederösterreichische Tonkünstlerorchester im Großen Musikvereinssaal

Geburt des Sohns Christian
- 1960 Komposition der Konzerte für Orchester Op. 6 und 7
- 1960-2007 Künstlerischer Leiter des Akademischen Orchestervereins in Wien
- 1961 Geburt der Tochter Brigitte
- 1963 Uraufführung des *1. Konzerts für Orchester* (Op. 6) durch das Österreichische Rundfunkorchester unter Paul Angerer im Großen Sendesaal (ORF)
- 1964 Geburt des Sohns Bernhard
- 1967 Uraufführung des *3. Konzerts für Orchester* (Op. 8) durch das Österreichische Rundfunkorchester unter Karl Etti im Großen Sendesaal
Uraufführung des *Streichquartetts* Op. 9 durch das Ostrauer Streichquartett im Brahms-Saal

- 1971 Erste Begegnung mit der Sopranistin Susan Dennis
Uraufführung des 2. *Konzerts für Orchester* (Op. 7) durch das ORF-Symphonieorchester unter Milan Horvat im Großen Sendesaal
- Ab 1973 Zahlreiche Liedkompositionen für Susan Dennis (z.B. Op. 21, 25, 29, 37) – Aufführungen u.a. in London (Purcell Room), Bath, Cardiff, und im Wiener Brahms-Saal, sowie BBC- und ORF-Aufnahmen. Auftragswerke für Bassklarinette und Klavier für die „Due Boemi di Praga“ (Op. 23, 30a, 36)
- 1974 Uraufführung des 4. *Konzerts für Orchester* (Op. 14) durch das Niederösterreichische Tonkünstler Orchester unter Karl Österreicher
Ernennung zum a.o. Hochschulprofessor
- 1977 Uraufführung der *Ballade für Oboe, Bratsche und Klavier* (Op. 34) im Brahms-Saal
- 1979 Scheidung von Elisabeth Rösler.
Heirat mit Susan Dennis
- 1980 Veröffentlichung der *Ballade für Bassklarinette und Klavier* (Op. 23) und auch Op. 23a (Version für Fagott und Klavier) bei Doblinger
- 1983 Geburt der Tochter Angharad
- 1985 Ernennung zum ordentlichen Hochschulprofessor
- Ab 1988 Künstlerischer Leiter des Chores der Bachgemeinde Wien
- 1994 Uraufführung des 6. *Konzerts für Orchester* (Op. 40) anlässlich des 90jährigen Bestehens des Akademischen Orchestervereins im Großen Musikvereinssaal
- 1996 Emeritierung nach 44 Dienstjahren an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Wien
- 1997 Uraufführung des *Konzerts für Oboe und kleines Orchester* (Op. 43) durch Martin Gabriel und den Akademischen Orchesterverein im Großen Musikvereinssaal
- 1999 Uraufführung des *Quintetts für Oboe und Streichquartett* (Op. 47) durch Martin Gabriel und das Küchl-Quartett im Brahms-Saal
- 2000 Komponistenportrait anlässlich des 70. Geburtstages im Wiener Konzerthaus (Schubert-Saal)

- 2002 Uraufführung des *Concertinos für Oboe, Fagott und kleines Orchester* (Op. 53) durch Martin Gabriel, Bernhard Gabriel und den Akademischen Orchesterverein im Großen Musikvereinssaal
 CD-Aufnahme der *Ballade für Bassklarinette und Klavier* (Op. 23) durch das „Duo Alea“. Daraus resultieren eine vertiefte Beschäftigung mit der Bassklarinette und zahlreiche Kompositionen für den amerikanischen Bassklarinettisten Michael Davenport.
- Ab 2002 Weitere Aufnahmen und Publikationen der Werke für Bassklarinette durch das „Duo Alea“ und „Alea Publishing“
- 2003 Erscheinung des Werkverzeichnisses (bis inkl. Op. 75, Hrsg. Michel Kaltschmid) im Braumüller Verlag, Wien
- 2005 Kompositionsabend anlässlich des 75. Geburtstages im Wiener Bösendorfer-Saal
 Uraufführung des *2. Konzerts für Oboe und Streichorchester* (Op. 51) durch Martin Gabriel und den Akademischen Orchesterverein
- Verleihung des Österreichischen Ehrenkreuzes für Kunst und Wissenschaft erster Klasse

2. DER KOMPONIST WOLFGANG GABRIEL

2.1 Entwicklung eines Kompositionsstils und Einflüsse

Die frühesten Kompositionen aus Gabriels Kindheit und Jugend entstanden meist nach musikalischen „Aha-Erlebnissen“, v.a. in Verbindung mit der Entdeckung von Mozart-Werken – ein Zentralereignis seines frühen Musik-Erlebens war beispielsweise die Begegnung mit *Così fan tutte*, bzw. der Ouverture dazu. Laut Gabriel war es „der Beginn seines musikalischen Denkens“¹² und hatte großen Einfluss auf seinen damaligen jugendlichen Kompositionsstil. Alles Gehörte wurde in irgendeiner Form zunächst einmal kopiert bzw. nachgeahmt. Das war keineswegs nur Mozart – auch die damals sehr beliebten Raimundschen Zauberspiele in der musikalischen Gestaltung von Adolf Müller und Conradin Kreutzer haben einen gewissen Stil vermittelt, der auch sofort kopiert wurde, vornehmlich in den beiden Marionettenopern, die noch vor 1942 entstanden sind, unter Beteiligung seines Bruders Reinhold, der die Partitur mit phantasievollen Illustrationen ausschmückte.

Später, ab 1945/46, wurden die Lieder seines zukünftigen Lehrers Josef Marx entdeckt, die in hohem Maße Eindruck hinterließen, der in den frühen Liedkompositionen Gabriels nicht von der Hand zu weisen ist. Marx war dann ja auch der erste, der bei der Begutachtung einer Harmonielehraufgabe bemerkte: „Der Mann hat Kompositionstalent!“¹³. So einflussreich Marx als Persönlichkeit für den jungen Wolfgang Gabriel, der das immense Allgemeinwissen seines sonst eher chaotischen Lehrers immer sehr bewunderte, war, so konnte der eher unregelmäßige Ablauf seines Unterrichts kein handfestes kompositorisches Rüstzeug übermitteln. Dieses Rüstzeug, vor allem im Hinblick auf die Kunst der Instrumentation, erhielt Wolfgang dann nach seinem Lehrerwechsel bei Alfred Uhl. Richtiger Kompositionsunterricht war aber auch hier nicht zu bekommen, denn die Kompositionen der Studenten wurden zwar begutachtet, richtige Kompositionsaufgaben wurden aber keine gestellt, abgesehen von

¹² Interview 3

¹³ Interview 2

Instrumentationsübungen, die allerdings für das Gelingen der späteren Orchesterwerke Gabriels unabdingbar waren.

Den vielleicht wichtigsten Beitrag zu Gabriels Entwicklung als Komponist lieferte jedoch weder Marx noch Uhl, sondern Hans Swarowsky, bei dem Gabriel ab 1950 in der Kapellmeisterklasse studierte.

„Ich kann wirklich sagen, dass ich Instrumentieren beim Uhl gelernt hab, nicht Komponieren, obwohl er unsere Kompositionen immer angeschaut hat und auch Verbesserungen vorgeschlagen hat, aber wirklich komponieren habe ich dann durch die legendären Formanalysen beim Swarowsky gelernt: nämlich das Bewusstsein von Proportionen, das Bewusstsein, dass egal welche Kompositionsgattung, oder ob seriös oder nicht-seriös, aber dass über allem ein formaler Ernst herrschen muss. Also wirklich das kompositionelle Rüstzeug habe ich von Swarowsky und natürlich auch vom Betrachten von Meisterwerken vergangener Jahre, Jahrzehnte und Jahrhunderte gelernt.“¹⁴

Bei allen „erwachsenen“ Werken Gabriels kann man dieses Streben nach einer nachvollziehbaren Form und Struktur, deren Notwendigkeit er damals von Swarowsky vermittelt bekommen hatte, nachweisen – der Swarowsky-Einfluss war und ist bestimmend für Gabriels gesamte Künstlerlaufbahn, sei es nun als Dirigent oder als Komponist.

„...Jedenfalls diese Analysen von Musikwerken bei Swarowsky haben mir die Augen geöffnet, wie man eigentlich kompositorisch zu Werke geht und zu Werke gehen muss.“¹⁵

Seinen eigenen Personalstil, der sich auch in den heutigen Werken manifestiert und sich nur geringfügig verändert hat, fand Gabriel nach eigener Aussage in der *Sonate für Bratsche und 16 Bläser*, das erste Werk Gabriels mit einer Opusbezeichnung. Es ist auch das erste Werk, in dem eine Zwölftonreihe verwendet wird, die sich als Bass der begleitenden Akkorde unter der konzertierenden Bratsche langsam aufbaut und beibehalten wird. Tatsächlich gibt es später nur wenige Werke im Gabrielschen Œuvre, die nicht auf einer

¹⁴ Interview 2

¹⁵ Interview 3

Zwölftonreihe als Grundelement basieren – es ist also bezeichnend, dass Gabriel erst dieses Werk mit einer Opusbezeichnung versieht.

Weitere wichtige Impulse erhielt sein Kompositionsstil durch die Begegnung mit den Werken von Berg, Hindemith, Bartók, Stravinsky und Britten, die auf unterschiedliche Weise Gabriels Schaffen beeinflusst haben.

An Alban Berg, dessen Musik er hauptsächlich als Korrepetitor während der Einstudierung der Oper *Lulu* kennen lernte, bewunderte er besonders die „sehr dramatische und blutvolle, von Tonalität nie ganz freie Arbeitsweise“¹⁶, obgleich er mit anderen Seiten des Berg'schen Kompositionsstils weniger anfangen konnte – er nennt hier v.a. gewisse Formkonstruktionen und gewollte Interpretationen seiner Formen, z.B. wenn Berg einen Satz als „Passacaglia“ bezeichnet, in dem man „*beim besten Willen kein Passacaglia-Thema herauskristallisieren kann, außer mit sehr scholastischen Mitteln*“.¹⁷ Aber die dramatische Wucht in Bergs Musik beeindruckte ihn tief.

In Gabriels frühen Werken, beispielsweise in der bereits erwähnten *Sonate für Bratsche und 16 Bläser*, ist eine deutliche Anlehnung an Hindemith zu erkennen. Das Opus 1 ist sogar direkt beeinflusst von der Musik Hindemiths, deren unermüdliche Motorik in die Bratschen-Sonate Eingang findet, obgleich sich Gabriel schon bald darauf von Hindemith distanziert, gerade wegen dieser, wie er sie nennt, oft leeren Motorik.

Das Vorbild Stravinskys ist vor allem auf der rhythmischen Ebene in Gabriels Musik erkennbar, wobei man nie so komplizierte rhythmische Gebilde, wie sie manchmal bei Stravinsky anzutreffen sind, finden wird. Gabriels häufige Taktwechsel sind jedoch ohne Stravinsky nicht denkbar – so stehen etwa die ersten vier Takte des *Streichquartetts* WoO 2 in vier verschiedenen Metren. Anders als bei Stravinsky ergeben sich allerdings die Taktwechsel in Gabriels Werken (v.a. der späteren Kompositionsphasen) fast immer aus der melodischen Notwendigkeit bzw. bei Vokalwerken aus der sinnvollen Deklamation, und nicht um ihrer selbst willen.

¹⁶ Interview 2

¹⁷ Interview 2

Sein nächstes wichtiges Vorbild kann man in Gabriels Werken nach eigener Aussage „auf Schritt und Tritt nachweisen“: Béla Bartók. Von ihm übernahm er die Verbindung von Atonalität (bzw. bei Gabriel Dodekaphonik) und einer Grundtonbezogenheit, eine Arbeitsweise, die in fast allen Werken Gabriels vordergründig ist und seinen Personalstil am ehesten erklären kann.

Als Gabriel 1957 mit dem Jeunesse-Orchester Benjamin Britzens „*The Young Person's Guide to the Orchestra*“ kennen lernte, wurde auch dieser Zeitgenosse zum bedeutenden Vorbild:

„Die tonale Verbundenheit, oder Gebundenheit dieses grandiosen Stückes hat mir bewiesen, dass tonal zu schreiben auch im 20. Jahrhundert möglich und keine Schande ist.“¹⁸

Als er später, als Begleiter seiner Frau Susan, auch mit den Liedern Britzens (v.a. den Volksliedbearbeitungen) vertraut wurde, fand er hier bedeutende Anregungen für seine eigenen Liedkompositionen, vor allem natürlich für die walisischen Volkslieder.

„Die Verbindung von einer uralten tonalen Volksmelodie, oft kirchentonalen Volksmelodie mit einer Begleitung, mit einer Rhythmisierung – unter Umständen – des 20. Jahrhunderts hat mir sehr imponiert und, wenn man will, das hab ich nachgeahmt.“¹⁹

Diese verschiedenen Einflüsse vereinen sich in Gabriels Kompositionsstil bis heute, teils in abgeschwächter Form im Vergleich zu früheren Kompositionen. Vor allem im Hinblick auf die Reihenkomposition werden in den Werken, die in den 1950er und 1960er Jahren entstanden sind, deutlich strengere Regeln befolgt – z.B. ist das *3. Konzert für Orchester* (1964) das Werk Gabriels, in dem die dodekaphonischen Regeln am unnachgiebigsten befolgt werden. Hier ist kaum ein Takt nicht reihengebunden, und auch das Verbot der Tonwiederholungen, von dem sich Gabriel in vielen späteren Kompositionen recht frei macht, wird rigoros eingehalten.

¹⁸ Interview 2

¹⁹ Interview 2

Sucht man nach Veränderungen des Kompositionsstils über die Jahrzehnte, so lässt sich, abgesehen von dem bereits erwähnten lockereren Umgang mit den Regeln der Zwölftontechnik, am ehesten dahingehend eine Entwicklung feststellen, dass die späteren Werke (etwa nach 1970) im Vergleich zu den früheren (v.a. die Orchesterwerke), die oft in jugendlichem Übermut sehr dicht instrumentiert, manchmal etwas überladen und meist recht wuchtig waren, auf das Notwendigste reduziert sind. Gabriel stellt dies in einem Interview auch selbst fest:

„Aber eigentliche Entwicklung oder Unterschiede im Stil kann ich also kaum feststellen, höchstens dass, je älter ich geworden bin, ein gewisser Horror Vacui, der in früheren Werken wohl noch vorhanden war, dass ich den zusehends vermeiden gelernt habe. Also wie jeder Komponist, je älter er wird, desto schlanker und durchsichtiger wird seine Musik. So glaube ich war's auch bei mir, einfach aus dem Grund, weil man doch mit der Zeit eine gewisse Ökonomie walten lässt und erkennt, was notwendig ist und lässt das „Unnotwendige“ weg.“²⁰

Auch der für Gabriel so typische Humor, der zwar vereinzelt auch schon in früheren Werken zu finden ist, entfaltet sich erst in den Werken der späteren Jahrzehnte so richtig, wobei die „*Four London Songs*“ (1979) hier vielleicht als Wendepunkt anzusehen sind – die Gründe für diese neu gefundene Leichtigkeit finden sich natürlich in seiner Biographie, denn in diesem Jahr hatte das lange Warten auf eine Ehe mit Susan ein Ende. Nichtsdestotrotz bleibt auch in späteren Werken die seit frühester Kindheit zu seiner Person gehörende Melancholie bestehen.

2.2 Charakteristische Merkmale und immer wiederkehrende Elemente seiner Musik

Das vorhergehende Kapitel hat bereits einige der wichtigen Gabriel-Elemente kurz angesprochen. Nun soll ein Versuch unternommen werden, den Personalstil

²⁰ Interview 3

Gabriels zu beschreiben und diese Elemente und noch weitere Charakteristika, die seinen Stil ausmachen, aufzuzeigen.

Wie bereits erwähnt ist Gabriels Musik (ab Op. 1) fast immer dodekaphonisch gearbeitet, wobei er allerdings trotz der Anwendung von Zwölftontechniken nie ganz den Boden der (erweiterten) Tonalität verlässt – seine Musik kann also als grundtonbezogene Dodekaphonik bezeichnet werden. In einem Programmheft beschreibt Gabriel selbst seine dodekaphonische Kompositionsweise:

Ich verwende altmodischerweise – nicht immer, aber oft – Zwölftonreihen in ihrer Erscheinungsform als Reihe, Umkehrung, Krebs und Krebsumkehrung, möchte diese Arbeitsweise aber nur als Mittel zur Melodiebildung verstanden wissen, nicht als Weltanschauung. Schließlich ist es einem Komponisten unbenommen, wie er seine melodischen Gebilde findet, erfindet oder konstruiert. Eine Grundtonbezogenheit wird man in meiner Musik fast immer feststellen können.²¹

Vor allem bei der Melodiebildung findet Gabriel Zwölftonreihen „einfach sehr praktisch“²², da sich in weiterer Folge ja aus einer Zwölftonreihe durch die weiteren Erscheinungsmöglichkeiten (Umkehrung, Krebs, Krebsumkehrung, Krebs der Umkehrung) und deren Transpositionen mannigfaltige Gestaltungsmöglichkeiten ergeben. Sein Umgang mit der Zwölftontechnik ist also eher pragmatischer Natur und nicht als Weltanschauung zu verstehen. Auch hält er sich nicht sklavisch an etliche Regeln der Zwölftonmusik, die beispielsweise Tonwiederholungen innerhalb einer Periode verbieten. Es kann auch durchaus vorkommen, dass eine Reihe nur elf oder zehn Töne hat – Gabriel lässt sich hier also genügend Gestaltungsmöglichkeiten offen.

Das nächste zu erwähnende Element ist ein rhythmisches Gebilde, das in seinen Werken häufig anzutreffen ist, ein abgewandelter lombardischer Rhythmus:



Abbildung 7 Der "Gabriel-Rhythmus"

²¹ Gabriel im Programmheft zum Komponistenportrait im Wr. Konzerthaus, anlässlich seines 70. Geburtstages, Wien 2000

²² Interview 3

Dieser Rhythmus (bzw. Teile davon) tritt häufig in seinen Komposition hervor, am offensichtlichsten aber wahrscheinlich in dem *Rondo Capriccioso* (Op. 10), bzw. in dessen Wiederverwendung als zweiter Satz des *6. Konzerts für Orchester* (Op. 40), wo er beinahe den ganzen Satz lang durchgehalten wird:



Abbildung 8 Beginn des *Rondo Capriccioso*, Vl. I - Stimme

In etwas abgeänderter Form, die wesentliche, markante Betonung aber beibehaltend, begegnet uns dieser charakteristische Rhythmus etwa auch in den Donne-Liedern (Op. 35):



Abbildung 9 markanter Rhythmus im 3. Donne-Lied

Für Gabriel typisch ist auch die Verwendung von Ganztonskalen, die sich etwa sehr gut für schnelles Laufwerk eignen.



Abbildung 10 kanon. geführte Ganztonskalen im *Duo für Bratsche und Violoncello* (Op. 125), 1. Satz T. 46 f

Da zwei durch einen Halbtonschritt verbundene Ganztonhexachorde genau eine Reihe von zwölf Tönen ergeben, ist ihre Verwendung in Gabriels Musik auch von dieser Warte her einleuchtend.

Die im vorhergehenden Kapitel erwähnte Nähe von Melancholie und Heiterkeit müsste an dieser Stelle noch einmal angeführt werden, als wesentliches Merkmal Gabrielscher Musik. Vor allem in seinen frühen Werken liegt fast immer eine gewisse melancholische Grundstimmung vor, humoristische Exkurse sind zu dieser Zeit eher selten (eine Ausnahme bilden hier z.B. die Busch-Lieder, Op. 2).

Diese Melancholie wird durch unterschiedliche Kompositionsmittel erzeugt, etwa durch ein für Gabriel typisches „Herunterziehen“ des Melodieverlaufs von Zwölftonreihen oder der Vorliebe für chromatische Wendungen, die in Gabriels Werk häufig anzutreffen sind (z.B. in Form von chromatisch verbundenen Akkorden, oder Chromatik innerhalb einer Reihe). Ein gutes Beispiel hierzu, sowohl für den absteigenden Melodieverlauf als für die chromatische Gestaltung, stellt das Passacagliathema des 2. Satzes des *Haifischquintetts* (Op. 69) dar:



Abbildung 11 Passacagliathema (*Haifischquintett*, 2. Satz)

Auch die spannungserzeugende Molltrübung von Durdreiklängen trägt häufig zur schwermütigen Gestalt vieler Kompositionen bei.

In späteren Werken ist oft eine besonders ansprechende Gegenüberstellung, oder auch Verschmelzung von Melancholie und Humor zu beobachten, etwa im 2. *Oboenkonzert* (Op. 51), wo die hochdramatischen und teils schwermütigen Ecksätze durch leichtere, heiter anmutende Intermezzi aufgewogen werden.

Hin und wieder lässt Gabriel in seiner Musik auch seine Herkunft erahnen, in dem er mit einem dodekaphonischen Augenzwinkern Ausflüge in eine Wiener Walzerseligkeit unternimmt, oder auch graziöse Polkatöne anschlägt. Als Beispiel sei wieder das 2. *Oboenkonzert* erwähnt, dessen vierter Satz sowohl eine Polka (pikanterweise eine dodekaphonisch verfremdete „Annen-Polka“), als auch einen Walzer (als Mittelteil) zu bieten hat.

Die eben angesprochene „Annen-Polka“ ist im Übrigen auch ein passendes Exempel für die nächste Vorliebe Gabriels, nämlich der dodekaphonischen Verfremdung von beliebten und bekannten Melodien bzw. Gassenhauern. Abgesehen vom 2. *Oboenkonzert* findet man auch in etlichen anderen Werken hierzu zahlreiche Beispiele, etwa im Divertimento, Op. 49 („*Drei Chinesen mit dem Kontrabass*“), oder dem *Haifischquintett* (Op. 69), dessen fünfter Satz („*Quodlibet*“) gleich drei bekannte, teils gleichzeitig erklingende Themen verarbeitet, nämlich „*O, du lieber Augustin*“, „*Yankee Doodle*“ und wieder die „*Drei Chinesen*“.

Gabriel zitiert aber nicht nur gerne seine bekannteren Kollegen, sondern häufig auch sich selbst, indem er musikalisches Material aus früheren Werken (oder auch deren Skizzen) wiederverwendet – ein Verfahren, das bei zahlreichen Komponisten, von Bach abwärts, häufig anzutreffen ist. Der hauptsächliche Anreiz dieses „Recyclingverfahrens“ liegt darin, dass Werke, die beispielsweise aufgrund ihrer Besetzung nicht so häufig aufführbar sind, vor dem Vergessenwerden bewahrt werden können. Ein gutes Beispiel hierfür liefert die *Orgelsonate* (Op. 5), die schon bald nach ihrer Uraufführung in das *1. Konzert für Orchester* (Op. 6) umgearbeitet worden ist, welches mehr als dreißig Jahre später wiederum die zwei Außensätze des *6. Konzerts für Orchester* (Op. 40) lieferte. Die *Bassklarinetten-Etüden* (Op. 85) sind ein weiteres gutes Exempel für Gabriels Recycling-Technik: da Etüden ja hauptsächlich für den Übungs- und nicht für den Konzertgebrauch geschrieben werden, liegt es nahe, besonders gelungene Passagen für andere Besetzungen umzuarbeiten. So entstanden aus ausgewählten Bassklarinetten-Etüden die Bagatellen für Solo-Klavier (*Neue Bagatellen*, Op. 86), die in dieser Form tatsächlich öfters das Konzertpodium erreichten – der Gedanke dahinter ist einfach: „Schad’ um die schöne Musik!“²³

Es wird selbstverständlich nie gänzlich möglich sein, einen Kompositionsstil – wessen auch immer – in trockene Worte zu fassen. Trotzdem schien es in diesem Fall notwendig, jene kompositorischen Merkmale hervorzuheben, die in Gabriels Musik besonders auffällig hervortreten.

2.3 Bevorzugte Formen

Blättert man durch Gabriels Werkverzeichnis, so fällt einem das häufige Aufscheinen von älteren Formen auf, die in Gabriels Kompositionen gerne zur Anwendung kommen. Besonders beliebt ist hier etwa die barocke **Passacaglia**, auf die Gabriel schon in einem der frühesten Orchesterwerke (*Passacaglia für großes Orchester*, WoO 3, 1951) zurückgreift und für die er auch später immer wieder Verwendung findet, etwa als zweiter Satz des *Haifischquintetts* (Op. 69, 2003), oder als Finalsatz des *1. Kammerkonzerts* (Op. 15, 1972), der Solosonaten

²³ Interview 3

für Bassklarinette (Op. 72, 2003) und Violoncello (Op. 80, 2003), des 5. *Streichquartetts* (Op. 84, 2003) und der *Partita für Klavier* (Op. 134, 2009).

Auch **Fugen** oder fugenartige Sätze sind in Gabriels Œuvre vielfach anzutreffen, beispielsweise im 1. *Streichquartettt* (Op. 9, 1966), im *Quintett für Oboe und Streichquartettt* (Op. 47, 1998), oder in der eben erwähnten *Partita für Klavier*. Besonderer Beliebtheit erfreuen sich auch **kanonische Techniken**, die eigentlich im ganzen Werk Gabriels unentwegt anzutreffen sind, z.B. im zweiten Satz des *Duos für Bratsche und Violoncello* (Op. 125), der die Überschrift „Andante canonico“ trägt. Oder in den ersten Sätzen des *Streichtrios* (Op. 131) und des 7. *Streichquartetts* (Op. 119).

„Sehr gern schreibe ich und verwende ich Kanons in meinen Werken. Zum einen, weil ja einen Kanon zu schreiben eine Art der Fortspinnungstechnik darstellt. Zum anderen befriedigt der Kanon auch einen gewissen Spieltrieb in meinem Komponiergehaben, insofern er immer neue Wegmöglichkeiten aufweist, zumal in Verbindung mit der isometrischen Arbeitsweise. Übrigens hat mein Lehrer Uhl schon gemeint, ich hätte ‚ein eigenes Geschick für Kanons‘.“²⁴

Des Weiteren finden sich auch die **Caccia** (z.B. im 2. *Konzert für Orchester*, Op. 7, 1960 und im 1. *Quintett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott*, Op. 22, 1973) und die **Ballata** (ebenfalls im 2. *Konzert für Orchester*, oder auch im 5. *Streichquartettt*, Op. 84) unter Gabriels bevorzugten Formen.

Neben diesen Rückgriffen auf ältere Formen kommt mit der Anwendung des **isorhythmischen Prinzips** auch eine archaische Kompositionstechnik häufig in Gabriels Werken zum Tragen. Die Isorhythmik scheint sich besonders gut in Verbindung mit der Reihenkombination zu bewähren, lässt sich dieserart doch beispielsweise eine Reihe vier Mal hintereinander abspulen, während das rhythmische Muster, das entweder kürzer oder länger als die Reihe sein muss, dafür sorgt, dass die Reihengrenzen nicht wahrgenommen werden (Vgl. Choral aus „*Songs through the Night*“, Op. 88, 2004, Kap. 4.4.2). Die Isorhythmik wendet Gabriel beispielsweise im dritten Satz des *Haifischquintetts* (Op. 69), im *Rondo Capriccioso* (Op. 10, 1967), im 2. *Konzert für Oboe* (Op. 51, 2000; dritter

²⁴ O-Ton eines Gesprächs vom 23. 5. 2009

und fünfter Satz) und im bereits erwähnten Choral des dritten Intermezzos der Kammerkantate „*Songs through the Night*“ an. Der erste Satz des 2. *Konzerts für Orchester* (Op. 7, 1960) ist sogar als „Isorhythmica“ bezeichnet.

Seltener wendet Gabriel die **Sonatenform** im klassischen Sinn an, wobei sonatenformartige Sätze durchaus in seinen Kompositionen zum Vorschein treten. Ein authentischer Sonatensatz ist etwa der Kopfsatz des *Haifischquintetts* (Op. 69), wobei hier die Formwahl sicher auch etwas mit der Gegenüberstellung zum Schubertschen *Forellenquintett* zu tun hatte.

Variationen sind in Gabriels Werken wohl am häufigsten vertreten, sowohl Variationensätze über fremde (z.B. der letzte Satz des 7. *Streichquartetts*, Op. 119, 2007), als auch über eigene Themen (z.B. der vierte Satz des *Haifischquintetts*). An dieser Stelle soll Gabriels eigener Beitrag zur musikalischen Formentwicklung näher betrachtet werden: die **Acceleratio**. Bei der von Gabriel entwickelten Acceleratio handelt es sich um eine Variationenform, bei der von Variation zu Variation durch metrische Umwandlung ein schnelleres Tempo erreicht wird. Die Acceleratio fand in zahlreichen Gabriel-Werken Verwendung, u.a. im *Rondo Capriccioso für Streichorchester* (Op. 10, 1967), in der *Acceleratio für Violine und Klavier* (Op. 16, 1972), im *Konzert für Violine und Orchester* (Op. 17, 1972), in der *Sonate für Oboe und Klavier* (Op. 32, 1976), in der *Sonate für Oboe solo* (Op. 46, 1998), im *Quintett für Oboe und Streichquartett* (Op. 47, 1998), im 2. *Konzert für Oboe und Streichorchester* (Op. 51, 2000), im 4. *Streichquartett* (Op. 67, 2003), im 1. *Klavierkonzert* (Op. 96, 2004) und im *Trio für Oboe, Fagott und Klavier* (Op. 136, 2009).

2.4 Kompositionsweise

„...wenn man eine Weile nichts getan hat, dann stellt sich eines Tages eine gewisse Unruhe ein – eine innere Nervosität, die man irgendwann einmal zu deuten zu verstehen gelernt hat, [die] der Hans Sachs in den Meistersingern in die unwiederbringlich schönen und kurzen Worte gefasst hat: „Will, dass ich was sagen soll“. Also irgendein Zwang steht hinter einem, der einen schiebt in eine Richtung, die man noch gar nicht kennt und endlich wird dieser Zwang nach vorne doch so groß, dass man sich hinsetzt ,also, jetzt fang ich was an‘ “. ²⁵

Mit diesen Worten erklärt Wolfgang Gabriel den Drang, der ihn immer wieder aufs Neue zum Komponieren bringt. Wird dieser Drang verspürt, gibt es, in seinem Falle, zweierlei Möglichkeiten des weiteren Vorgehens. Die eine Variante ist es, sich ans Klavier zu setzen und zu fantasieren bis sich konkrete musikalische Gebilde herauskristallisieren, die dann in einem Particell niedergeschrieben werden, wobei zunächst oft noch gar nicht klar ist, was das neue Werk überhaupt werden soll. So entstand etwa Gabriels 2. *Klavierkonzert* (Op. 114) aus solchen Fantasierungen – irgendwann war einfach klar, dass es ein Klavierkonzert werden muss, auch wenn für ein Werk dieser Gattung zu dem gegebenen Zeitpunkt wenig Hoffnung auf eine baldige Aufführung bestanden hat. Der weniger romantische zweite Weg, der von Gabriel auch deutlich öfter eingeschlagen wird als der erstere, beginnt mit einem unbeschriebenen Blatt Papier und mit der Überlegung, was es denn überhaupt werden soll – zum Beispiel ein Streichquartett. Ist dieser erste Punkt geklärt, stellt sich als nächstes die Frage nach der gewünschten Länge des Stückes – nehmen wir an, es sollen 30 Minuten werden. Der nächste Schritt besteht dann darin, die Anzahl der Sätze (in unserem Beispiel etwa vier) und ihre Anordnung (z.B. langsam-schnell-langsam-schnell) zu bestimmen. Dann kommt das Metronom zum Einsatz und gibt dem Komponisten eine Vorstellung davon, wie viele Takte die einzelnen Sätze haben sollten, um die gewünschte Gesamtlänge zu erreichen, bzw. diese nicht zu überschreiten. Wenn dann auch die gewünschte Form fest steht, sagen wir im Falle dieses fiktiven Streichquartetts A-B-A'-B'-A'', kann man sich bereits ausrechnen, wie viele Takte jede Gruppe haben muss, und zwar setzt Gabriel stets auf immer kürzer werdende Formteile,

²⁵ Interview 3

da sich dies besonders günstig auf die Form auswirkt.²⁶ All diese Kalkulationen und Überlegungen finden noch auf dem unlinierten Blatt Papier statt, erst danach kommt das Notenpapier zum Einsatz.

Wie bereits erwähnt bildet in fast allen Werken Gabriels eine, oder auch mehrere Zwölftonreihen, die Basis der einzelnen Sätze. Der erste Schritt ist also die Suche nach einer Zwölftonreihe, die möglichst den Gesetzen des Kontrapunktes, bzw. der Konstruktion eines Cantus firmus folgen sollte:

„Also ... möglichst keine Sequenzen, das ist nicht immer durchführbar, ein Höhepunkt (in der Höhe, u. U. auch in der Tiefe) und Rückkehr – die Rückkehr ist in der Zwölftonreihe natürlich nicht wieder beim ersten Ton, sondern beim zwölften, der u.U. ein Leitton wieder zum ersten sein kann – z.B. wenn man eine Chaconne schreibt oder eine Passacaglia und die Zwölftonreihe als Passacagliathema nimmt, ist es sehr naheliegend, dass man nach dem zwölften Ton, also mit der Wiederholung des Passacagliathemas, wieder mit dem ersten Ton beginnt – wenn man bei einer strengen Passacaglia bleibt, wie ich es sehr oft gemacht habe.“²⁷

Ist einmal die Zwölftonreihe konstruiert, erhält der Komponist durch Umkehrung und Krebs der Reihe, sowie durch Krebsumkehrung und Umkehrung des Krebses gleich fünf verschieden klingende Themen, mit denen nun das eigentliche Komponieren beginnen kann. Gabriels Musik ist also über weite Strecken von sehr konstruierter Natur, was für ihn absolut keine Schande darstellt, sondern eher die Sicherheit, dass das Werk die notwendige Wirkung erzielen kann:

„Denn ob ein Musikstück wirkt, hängt meistens nicht von der Stärke der Melodie oder vom musikalischen Einfall ab, sondern eben von der Richtigkeit und zwingenden Notwendigkeit der Konstruktion.“

²⁶ Interview 3

²⁷ Interview 3

3. DAS OEUVRE IM ÜBERBLICK

Das erste Werk, das Gabriel mit einer Opusnummer versieht, ist die 1953 komponierte und 1955 uraufgeführte *Sonate für Bratsche und 16 Bläser*. Es ist das erste Werk, in dem er eine Zwölftonreihe verwendet und diese Kompositionsweise hat Gabriel, bis auf wenige Ausnahmen (z.B. einige Liedkompositionen oder auch manche Sätze des ersten Oboenkonzerts), bis heute beibehalten.

Der Vollständigkeit halber sollen an dieser Stelle aber auch die Werke ohne Opusnummer erwähnt werden, die der Bratschensonate vorausgegangen waren. In das Verzeichnis der Gabrielschen Werke ohne Opusnummer (siehe Verzeichnis im Anhang, Kap. 7.1.3) wurden nur jene Werke aufgenommen, die bereits einen gewissen Personalstil aufweisen und bereits als alleinstehende Werke ernst zu nehmen sind – Kompositionen aus der Kinder- und Jugendzeit sind hier nicht berücksichtigt.

Bei den Werken ohne Opusnummer handelt es sich überwiegend um Lieder – den frühen Zyklus „*Der Ring des Jahres*“, der aus 12 Liedern besteht, für jedes Monat eines, nach verschiedenen Dichtern, und vermutlich im Jahr 1950 entstanden ist, sowie 7 Lieder nach Rilke 1951-52 und zahlreiche weitere Lieder nach verschiedenen Dichtern, die im Verzeichnis in zwei verschiedene Opera zusammengefasst worden sind). Weiters finden sich hier zwei Streichquartette (das erste der beiden wurde 1952 im Brahms-Saal uraufgeführt) und die *Passacaglia für großes Orchester*, deren riesige Orchesterbesetzung ein Zeichen für einen gewissen jugendlichen Übermut ist. Gabriel meint dazu selbst:

„Speziell ein junger Komponist schreibt ja in den seltensten Fällen für bestimmte Leute, sondern er greift nach den Sternen. So habe ich zum Beispiel sehr früh begonnen, Orchestermusik zu schreiben. Ein auch im Rundfunk damals aufgeführtes Werk, noch ohne Opuszahl, ist meine Passacaglia für riesiges Orchester, inklusive Orgel – also ein sichtliches Jugendwerk, demonstriert den Willen eines jungen Komponisten möglichst

für große [Besetzungen] zu schreiben und nur ein Glücksfall hat es damals ermöglicht, dass das überhaupt aufgeführt worden ist.“²⁸

Betrachtet man die von Gabriel bevorzugten Gattungen vor 1996, erkennt man im Vergleich zu späteren Jahren, die vermehrt der Kammermusik verschrieben waren und sind, eine recht große Anzahl an Orchesterwerken (neben den Werken für Gesang, die immer noch die am häufigsten vorkommende Gattung in Gabriels Gesamtoeuvre ist).

An dieser Stelle sei durch einige Diagramme die Gattungsaufteilung der Kompositionen Gabriels vor und nach seiner Emeritierung im Jahr 1996 veranschaulicht:

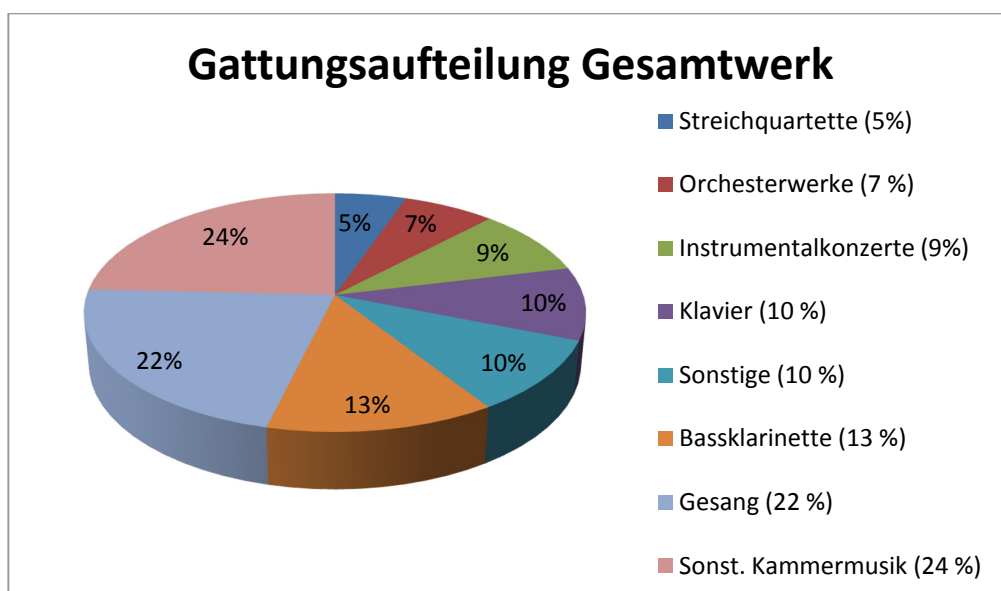


Abbildung 12

Abb. 12 zeigt eine Gesamtdarstellung der Gattungsaufteilung der Werke. Man erkennt, dass der deutliche Schwerpunkt auf der Vokalmusik (22%) liegt, gefolgt von Kompositionen für Bassklarinette (13%). Orchesterkonzerte kommen in dieser Darstellung nur auf 7%.

²⁸ Interview 2

Sieht man sich nun die Gattungsaufteilung im Oeuvre Gabriels vor 1996 an, sieht man auf den ersten Blick die Bedeutung der Orchesterkompositionen:

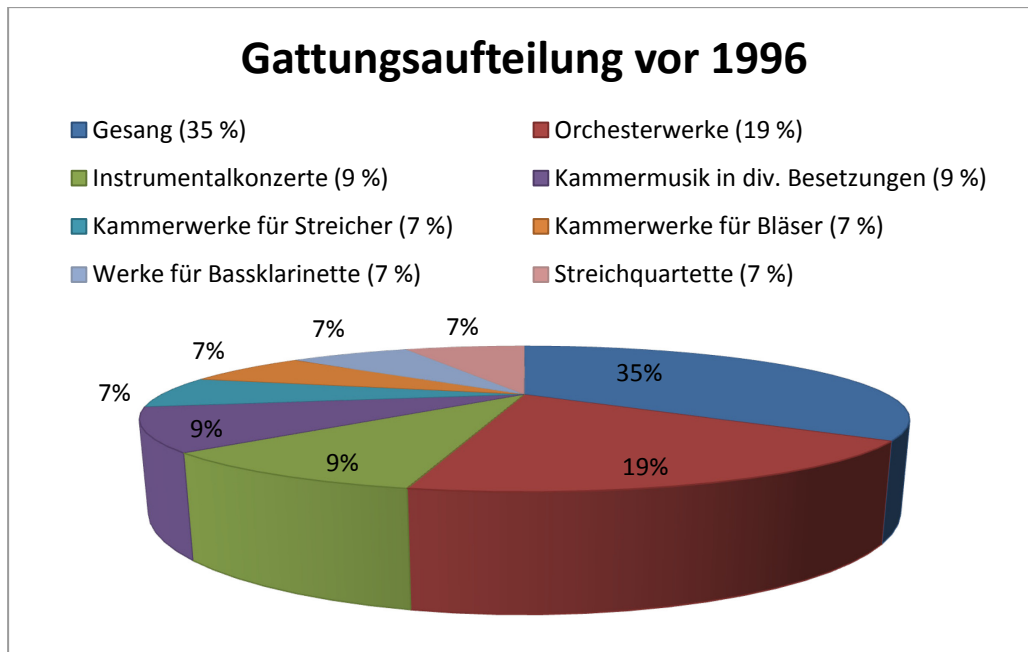


Abbildung 13

Abb. 13 veranschaulicht die intensivere Beschäftigung mit großbesetzten Orchesterwerken (19%) in Gabriels früheren Kompositionsphasen. Tatsächlich stammen die meisten Kompositionen für Orchester aus den 1950er, 1960er und 1970er Jahren, lediglich das *6. Konzert für Orchester* (Op. 40) wurde später (1994) komponiert. Deutlich zu sehen ist hier auch die noch größere Bedeutung der Vokalkomposition (35%) im Vergleich zur Gesamtdarstellung (Abb.12). Nimmt man alle Kammermusikwerke (also, für Streicher, Bläser und diverse Besetzungen) zusammen, halten sich die Kammermusik- (35%), Vokal- und Orchesterkompositionen (inkl. Instrumentalkonzerte 28%) in etwa die Waage.

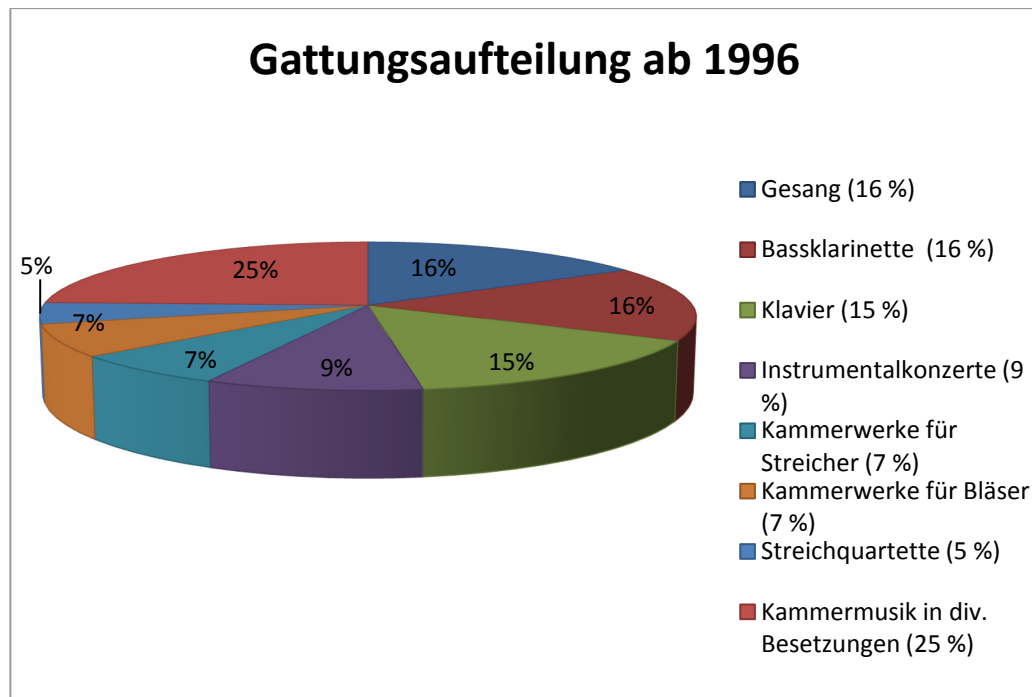


Abbildung 14

Betrachtet man Abb. 14, so fallen einem auf den ersten Blick die Kompositionen für Bassklarinette auf, die mit 16% in der späteren Kompositionsphase Gabriels auf gleich mit der Vokalmusik stehen. Dicht gefolgt werden Vokal- und Bassklarinettenwerke von den Kompositionen für Klavier, einer Gattung, die bis 2000 von Gabriel überhaupt unangetastet geblieben war. Orchesterwerke hingegen sucht man hier vergebens – Gabriel widmet sich in seiner „Spätphase“ bevorzugt Kompositionen, bei denen die Chance einer Aufführung größer ist, also vor allem Kammermusikwerken, meist für bestimmte Widmungsträger geschrieben, die die Werke auch zur Aufführung bringen (zumindest im Idealfall!). Das Orchester, nun meist deutlich kleiner besetzt als in den frühen Orchesterwerken, kommt lediglich als Begleitkörper bei Instrumentalkonzerten zum Einsatz. Abgesehen von diesen Instrumentalkonzerten, acht an der Zahl, widmet sich Gabriel nun hauptsächlich der kammermusikalischen Komposition, sei es vokal oder instrumental.

In den nachfolgenden Kapiteln werden die wichtigsten Gattungen im kompositorischen Schaffen Wolfgang Gabriels näher behandelt und an Hand konkreter Beispiele beleuchtet. Neben Kompositionen in diesen Hauptgattungen gibt es noch einige andere Werke, die an dieser Stelle noch erwähnt werden sollten.

Die *Sonate für Orgel* (Op. 5), 1959 komponiert und von Hans Haselböck in Innsbruck uraufgeführt, ist das einzige Werk Gabriels dieser Gattung. Da die weiteren Aufführungsmöglichkeiten für ein Werk dieses Genres eher begrenzt waren, arbeitete Gabriel das musikalische Material 1960 um und verwendete es in seinem *1. Konzert für Orchester* (Op. 6).

Eine andere Gattung, für die Gabriel nur wenige Werke komponierte, ist die Chormusik. Seine Kantate „*Das grüne Holz auf Golgatha*“ (Op. 3) nach Texten von Carl Nödl wurde 1956, während der ersten Jahre seiner Lehrtätigkeit an der Akademie geschrieben. Sie ist bis heute unaufgeführt geblieben. Das zweite Chorwerk Gabriels ist „*Der Strom. Ein musikalisches Gedicht für Chor und Orchester*“ (Op. 26), nach einem eigenen Text 1974 komponiert. Auch dieses Werk ist noch nicht aufgeführt worden, wurde aber 2008 umgearbeitet in ein Stück für Sprecher und Klavier (Op. 129). Für diese Besetzung schrieb Gabriel 2008 auch sein Opus 126, sechs Gedichte aus Wilhelm Buschs „*Kritik des Herzens*“. Beide Werke, die der Gattung des Melodramas zuzuordnen sind, sind dem deutschen Duo „Piano-Worte“ gewidmet, einem Schauspieler-Pianisten Duo, das sich auf die Aufführung von Melodramen spezialisiert hat.

Ein einziges Bühnenwerk findet sich auch im Gabrielschen Werkverzeichnis: die musikalische Farce „*Die Professoren sind schuld!*“ (Op. 38) – Es handelt sich um den Tag, an dem der angehende Kunstmaler Adolf Hitler bei der Aufnahmeprüfung an der Wiener Malerakademie durchgefallen ist. Die Farce geht der Frage nach, wie die Welt wohl aussähe, wäre dem nicht so gewesen? Auf die Frage, warum Gabriel gerade in einem Jahrzehnt, in dem er sonst kein einziges Werk komponierte, gerade auf die Idee kam, eine Mini-Oper zu schreiben, antwortete er lachend: „*Ich kann mich jetzt nur noch erinnern, dass ich den Text dazu im Bett in der Maxingstraße verfasst habe!*“²⁹

²⁹ Interview 2

4. EXEMPLARISCHE WERKANALYSEN NACH GATTUNG

4.1 ORCHESTERWERKE

4.1.1 Generelles

Gabriel machte sich 1951 mit der *Passacaglia für großes Orchester* (WoO 3) zum ersten Mal an eine Komposition für Orchester. Die große Besetzung des Werks (große Schlagzeugbesetzung, Harfe, Orgel!), die einen gewissen jugendlichen Drang, nach den Sternen zu greifen, demonstriert, hatte zur Folge, dass das Werk nur zwei Mal aufgeführt wurde. Die Uraufführung fand am 29. 4. 1952 im Rahmen eines RAVAG-Konzerts statt und wurde von der Kritik durchwegs positiv aufgenommen. *Die Presse* schreibt am 1.5.1952 hierzu:

[...]Eingänglicher ist Wolfgang Gabriels Passacaglia, die im Rauschen eines dichtbesetzten Orchesters, stellenweise von Orgelklängen begleitet, vor sich geht. Der Komponist versteht geschickt zu instrumentieren, die Bläserbehandlung läßt manchmal an Franz Schreker denken. Der vollbesetzte Saal der Ravag dankte dem Komponisten der Passacaglia [...] mit herzlichem Beifall.³⁰

Die nächste Komposition für Orchester sollte erst fast ein ganzes Jahrzehnt später entstehen. Das Werk weist, wie eigentlich alle Orchesterkompositionen Gabriels, eine nur minder kleinere Besetzung als die *Passacaglia* auf – Orgel und Harfe kommen zwar nicht mehr zum Zug, aber die große Bläserbesetzung wird beinahe beibehalten. Es handelt sich hier um das *1. Konzert für Orchester* (Op. 6), das 1960 geschrieben und 1963 unter der Stabführung von Paul Angerer im Großen Sendesaal des ORF uraufgeführt und aufgenommen wurde.

Gabriel bezeichnet sämtliche seiner mehrsätzigen Orchesterwerke als „Konzert für Orchester“, nicht etwa als „Symphonie“, da er seine Kompositionen nicht der Formvorstellung der Symphonie unterwerfen wollte und konnte³¹. Sein *2. Konzert für Orchester* (Op. 7) entstand noch im selben Jahr wie das erste, wurde aber erst

³⁰ „Junge Dirigenten stellen sich vor“ (Mi.), in der „Presse“, 1. 5. 1952, S. 6

³¹ Michel Kaltschmid: Werkverzeichnis. Wolfgang Gabriel, Braumüller Verlag, Wien, 2003, S. 21

1971, ebenfalls im Großen Sendesaal, uraufgeführt. Im Vergleich zum ersten weist es eine vergleichbare Besetzung auf, wobei das 2. Konzert acht obligate Solostimmen aufweist: Flöte, Oboe, Fagott, Trompete, Violine, Viola, Violoncello, Kontrabass. Im Vergleich zum ersten Konzert kommt es auf die doppelte Aufführungsdauer und ist mit 30 Minuten überhaupt das mit Abstand längste Orchesterwerk im Gabrielschen Œuvre.

1964 schrieb Gabriel sein *3. Konzert für Orchester* (Op. 8), das 1967 (also vor dem 2.) uraufgeführt wurde.

1967 entschied sich Gabriel zur Komposition eines *Rondo capriccioso* für Streichorchester (Uraufführung 1968 durch das Martinu-Kammerorchester unter Jan Stych) mit einer Länge von sieben Minuten. Dieses Rondo findet fast 30 Jahre später wieder Verwendung als zweiter Satz des 6. Orchesterkonzerts. Gabriel schrieb noch ein Werk für reines Streichorchester, nämlich 1972 die *Introduction und Passacaglia* (Op. 18), die noch nicht zur Aufführung gelangt ist. Im selben Jahr entstand das *4. Konzert für Orchester* (Op. 14), von der Besetzung her wieder annähernd mit den vorhergehenden Konzerten vergleichbar. Es ist das einzige 6-sätzig Orchesterwerk Gabriels (bis auf dieses und das 3-sätzig 1. Konzert sind die anderen alle 4-sätzig angelegt), gleichzeitig mit nur 14 Minuten Aufführungsdauer auch das kürzeste seiner Orchesterkonzerte. Die sechs kurzen Sätze, die als Paraphrase der Kantate *Triptychon* (Op. 13) verstanden werden können, gehen attacca ineinander über.

Zwei weitere Orchesterkonzerte folgten noch nach: 1975 das fünfte (Op. 31, bis heute unaufgeführt) und erst 1994 das *6. Konzert für Orchester* (Op. 40), das nun als Beispiel für Gabriels orchestrales Schaffen detaillierter betrachtet werden wird.

4.1.2 6. Konzert für Orchester, Op. 40

Besetzung:

Piccolo, 3 Flöten, 2 Oboen, Englischhorn, 2 Klarinetten (B), Bassklarinette (B),
2 Fagotte, Kontrafagott

4 Hörner (F), 3 Trompeten (C), 3 Posaunen, Tuba

Harfe

4 Pauken

Schlagzeug (1 Spieler): kleine Trommel, hängendes Becken, zwei Becken,
Triangel

Streicher

Das 6. Konzert für Orchester entstand im Sommer 1993 und wurde am 31. August fertig gestellt. Das Konzert ist ein Auftragswerk des Akademischen Orchestervereins anlässlich des 90-jährigen Jubiläums des Orchesters und wurde in einem Festkonzert im Großen Musikvereinssaal am 8. Dezember 1994 unter der Stabführung des Komponisten uraufgeführt.

Es ist das erste Werk Gabriels, das dem AOV zugeeignet ist. Gabriel schreibt in seiner gewohnt „selbstunverherrlichenden“ Art im Programmheft der Uraufführung:

„Da mir Orchesterleiter und Chordirigenten, die ihre Ensembles zu Aufführungen ihrer Elaborate notzüchtigen, immer ein Greuel waren, habe ich 37 Jahre lang ängstlich vermieden, meine kompositorischen Arbeiten dem AOV anzudrehen. Wenn ich jetzt von diesem Prinzip abgehe, geschieht es nicht aus eigenem Antrieb und aus Geltungssucht, sondern um dem Wunsch des Vorstandes nachzukommen. Es scheint mir angebracht, diese Bemerkungen vorauszuschicken.“³²

³² Wolfgang Gabriel: 6. Konzert für Orchester, Op. 40 in der Festschrift zum 90jährigen Bestehen des Akademischen Orchestervereins in Wien 1904–1994, Wien, 1994, S. 23

So wartete Gabriel auf einen ausdrücklichen Kompositionsauftrag seitens seines Orchesters, anstatt Gefahr zu laufen, dem AOV ein eigenes Werk „aufzudrängen“.

Das 6. Orchesterkonzert besteht zur Gänze aus Sätzen von früheren Kompositionen – jene, die Gabriel als die gelungensten Sätze erschienen. Den ersten und vierten Satz des 6. Orchesterkonzerts bilden die beiden Ecksätze des *1. Konzerts für Orchester* (Op. 6) und wurden nahezu unverändert übernommen. Sie bilden nicht nur durch ihre Herkunft sondern auch durch die Tatsache, dass beide Sätze auf derselben Zwölftonreihe basieren, eine Klammer um das ganze Werk, das dadurch nicht als „Pasticcio“ sondern als zusammengehöriges Werk zu verstehen ist.

Der zweite Satz ist das etwas abgeänderte, uminstrumentierte und mit einer zusätzlichen Einleitung versehene *Rondo capriccioso für Streichorchester* (Op. 10); der 3. Satz ist die aus dem *2. Konzert für Orchester* entnommene „Ballata“.

1. Satz: Präludium

Der Satz ist dreiteilig gebaut: im Teil A (bis Takt 30) wird das Thema aufgestellt – in den verschiedenen Blas- und Streichinstrumenten *piano* über eine durchgehend gespielte Basslinie in großen Notenwerten wird das Thema „geboren“. Ab Takt 30 *forte* und *impetuoso* (Teil B), das musikalische Material verdichtet sich zusehends. Teil C, wieder *piano* und Tempo 1, ab Takt 53.

Die Zwölftonreihe, auf der die beiden Ecksätze des Werkes basieren, sieht folgendermaßen aus:



Abbildung 15 Notenbeispiel, Reihe 1. Satz

Während einer 5-taktigen präludierenden Einleitung der beiden Fagotte in durchlaufenden Achteln wird die Reihe nach mehreren Ansätzen geboren, bis sie im Takt 10 erstmals vollständig in Erscheinung tritt. Begleitet wird das Thema von einer kontinuierlichen, 2-stimmigen Achtelbewegung der verschiedenen Holzbläser. Über dieser ostinaten Begleitung bringt die Klarinette im Takt 10 die

rhythmisierte Erscheinungsform des Themas, das im Takt 13 vom Englischhorn (Einsatz auf dem 2. Ton der Reihe, g) in einen höheren Tonraum geführt wird (T. 13). Von den Bratschen wird das Thema im Takt 20 zum dritten Mal aufgenommen, diesmal beginnend mit dem dritten Ton der Reihe (Es). All dies vollzieht sich über einer weitflächigen Augmentation der Reihe im Bass – das Thema erklingt also auf drei Ebenen.

Der Teil B wird erstens durch das zügigere Tempo *impetuoso* (T. 31) und, zweitens, durch die stärkere Dynamik (*forte*) vom ruhigeren A-Teil abgegrenzt. Hier werden nun drei verschiedene Ebenen übereinander gelegt: die Basslinie bleibt unverändert bestehen; die Mittelstimmen (Bratschen und Hörner) nehmen die Reihe in 1/8 in Anlehnung an die Achtelbewegung vom A-Teil auf; in den Oberstimmen (Violinen und Holzbläser) findet eine rhythmisierte Verwendung des transponierten thematischen Materials der Reihe statt. Dies verdichtet sich alles im Takt 36, in dem die Trompeten einen bisher noch nicht dagewesenen Rhythmus (Vierteltriolen) einführen, wodurch ein neues Element in das musikalische Geschehen tritt. Ab Takt 41 *poco più mosso* findet eine Rückleitung über einem Orgelpunkt auf As zum Tempo 1 und *piano* des A-Teils (T. 44).

Im Takt 53 (Beginn von Teil C) wird die Reihe in den ersten Geigen mit kontinuierlicher Begleitung der zweiten Geigen, über einen dominant empfundenen Bass-Orgelpunkt auf G, aufgegriffen. Im Takt 55 erklingt das Thema, anders rhythmisiert, erstmals vollständig in der Cellostimme, während sich die Achtelbewegung der Oberstimmen fortsetzt. Im Takt 63 greift erstmals die Oboe das Thema auf (mit dem Ton B beginnend), führt es hinauf – das Thema hat an sich die Tendenz, abwärts zu steigen – und kadenziert schließlich deutlich in c-Moll. Der Satz schließt, nach einigen Themenfloskeln ab Takt 69, in einem durch cis-Moll getrübbten c-Moll, das als deutlicher Schluss und nicht dissonant wahr genommen wird.

2. Satz: Acceleratio

Als Form für den zweiten Satz dient die von Gabriel entwickelte und im Kapitel 2.3 bereits besprochene Acceleratio – eine Variationenform, bei der durch

metrische Umwandlung von Variation zu Variation ein immer schnelleres Tempo erreicht wird. In diesem Fall beruht der Bau des Satzes auf Isorhythmik, d.h. es gibt zwei getrennt anwendbare Trägerelemente, Rhythmus und Melodie.

Nach fünf Einleitungstakten im Schlagzeug zur Fixierung des Rhythmus wird das Thema ab Takt 6 von den ersten Violinen vorgestellt (die Reihe wird von Takt 6 bis 9 aufgestellt).



Abbildung 16 2. Satz, Violine I, T 6–9

Die 1. Variation findet ab Takt 16, mit einem thementragenden Einsatz der Holzbläser, statt. Der Rhythmus bleibt gleich, die Melodie des Themas erscheint als Umkehrung. Ab Takt 22 erfolgt eine Rückleitung zur Urgestalt der Reihe, die im Takt 29 als 2. Variation in den Bläsern zu hören ist. Im Takt 35 wird der 2. Teil des Themas vorgestellt, ein deutlich melodischeres Element als Kontrast zum rhythmischen 1. Teil. Als 3. Variation (T. 39) erscheint der 1. Teil des Themas wieder in seiner Umkehrung. Die 4. Variation ab Takt 52, unisono und *forte*, steigert sich in den Takten 59 bis 61 zu einem Höhepunkt – einem siebenstimmigen Akkord.

Im Takt 66 findet sich das Thema als 5. Variation in seiner Urgestalt und *piano* in den Holzbläsern (v.a. Flöte und Oboe) wieder. Ab Takt 72 leitet eine Walzervorbereitung im Cello und in den zweiten Violinen zum Walzertempo im Takt 75, während die Bassschritte im Kontrabass zu E-Dur, der ersten Harmonie des Walzerteils, kadenzieren. Im Walzertempo von Takt 75 (6. Variation) wandert das Thema von E nach C, wobei die Reihe in den ersten Violinen unentwegt weitergeführt wird; im Takt 83 erscheint der quasi 2. Thementeil, der bereits im 35. Takt vorgestellt worden ist. Die 7. Variation ab Takt 91, immer noch im Walzertempo, wird von den Hölzern getragen; ab Takt 99 findet eine 4-taktige Überleitung zur 8. Variation (T. 103) statt: nun sollen die Viertel so rasch gespielt werden wie die Viertelduolen im Takt 101 und es wird eine neue Reihe im schnellen 3/4 Takt eingeführt. Ab Takt 113 erfolgt eine Umdeutung in einen 3/8 Takt, das Thema bleibt gleich. In der 9. Variation ab Takt 122 erscheint das Thema in seiner melodischen Urgestalt in den Holzbläsern.

Ab Takt 137 beginnt im 3/4 Takt eine eher komplizierte Umwandlung, die zur 10. Variation im Takt 143 überleitet, eine im 2/4 Takt stehende, ziemlich noten- und rhythmusgetreue Verarbeitung des ursprünglichen Themas, die auch den zweiten, melodischeren Thementeil aufgreift, wenn auch in einem schnelleren Tempo als in seiner ursprünglichen Form. Die 11. Variation (T. 153) entspricht der 1. Variation, nur in einem viel schnelleren Tempo, in der 12. Variation (T. 166) erfolgt eine motivische Abspaltung des Themas in den Streichern in fast Beethovenscher Manier



Abbildung 17 motivische Abspaltung ab T. 166

Die 13. Variation (T. 178) entspricht der Variation 4 (T. 52). Ab nun ist eine Reihe von „Variationen über Variationen“ zu verzeichnen: so entspricht Takt 182-187 quasi dem melodischen 2. Teil des Themas; Takt 187 (14. Variation) entspricht der 5. Variation, allerdings in einer anderen Tonhöhe. Eine Überleitung ab dem Takt 193 bereitet den 6/8 Takt von Takt 199 vor, wo die 15. Variation eine Rückkehr zur original Tonart (E) auslöst. Bis zum *poco più mosso* des 247. Takts folgt nun eine ziemlich lange Fortspinnung dieses Gedankens.

Die 16. Variation (*tutti unisono*) ab Takt 247 erreicht ihr neues Tempo diesmal nicht durch metrische Umwandlung sondern einfach durch die raschere Tempobezeichnung und entspricht den Takten 52 bzw. 178. Es folgt eine Steigerung bis zum unwiderruflichen Höhe- bzw. Endpunkt auf einem quasi Dominantseptnonenakkord mit Mollterz (E-Gis-H-D-F-G), gefolgt von einer „lunga“ Generalpause.

3. Satz: Ballata (Adagio)

Der Satz steht, wenn man will, in A-Dur. Die A-Teile sind beherrscht von einer 6-taktigen, ostinaten Viertelbewegung im Bass, die die Töne der Reihe beinhalten – man kann also in gewisser Weise von passacagliahaften Zügen sprechen.



Das Hauptthema des Satzes (nicht die Reihe!) wird vom Solo-Cello aufgestellt, strukturbildendes Element des Satzes ist aber die von Cello und Kontrabass pizzicato geführte Viertelbewegung der Reihe.



Ab Takt 7 findet die erste Variation des Themas durch die Sologeige statt, die in passacaglihafter Weise die Melodie über den nahezu gleichbleibenden Bass, der nur durch eingesetzte Viertelpausen etwas gedehnt wird, phantasievoll ausfüllt.

52

Der B-Teil beginnt im Takt 29, ab dem die Holzbläser über einen dodekaphonisch erfundenen Bass (nun freier geführt als im A-Teil) eine graziöse, ruhige Melodie einbringen. Die Harfe kommt als neues Klangelement hinzu.



Abbildung 20 Notenbeispiel, Oboenthema, 3. Satz T. 29 ff

Ein Crescendo ab Takt 45 führt zum B'-Teil (Takt 47), in dem in einem vehementen *forte* die Trompete das ursprünglich graziöse B-Thema aufgreift. Ein ab Takt 53 dreistimmiger, kanonisch geführter Trompetensatz endet im Takt 55 auf einem Orgelpunkt Fis. Im Takt 60 wird der Höhepunkt des Teils B' erreicht: *Tutti fortissimo* auf einem Akkord bestehend aus allen 12 Tönen über dem Grundton E (Dominante der Haupttonart A). Die Solo-Bratsche im subito piano, später auch Klarinette, Oboe und Flöte führen zum Tempo 1 des Taktes 68, das den Beginn des Teils A' signalisiert.

Im Teil A' (T. 68) tritt wieder die ostinate Bassfigur auf, die von den aus dem Teil B beibehaltenen graziösen Bläserfiguren kontrapunktiert wird. Das Cello-Thema vom Anfang des Satzes wird nun von den 2. Violinen übernommen, während die Klarinetten-Figur vom Takt 22 den 1. Violinen anvertraut wird (Variation 4) – es stehen also an dieser Stelle vier (!) unabhängige melodische Gedanken übereinander, allerdings ohne dabei die transparente, schwebende Leichtigkeit des Satzes zu beeinträchtigen.

Die im Takt 74 von zwei Solo-Violinen übernommene Variation 5 entspricht der Variation 1 vom Takt 7. Im Takt 82 wird das graziöse Thema vom B-Teil weitergesponnen, hauptsächlich von den Holzbläsern (Variation 6). Die Variation 7 (T. 89) ist als Variation der Variation 3 (T. 22) zu verstehen und wird von der Solo-Violine, Flöte und Harfe ausgeführt.

Der 101. Takt markiert den Beginn von Teil A'' und der Variation 8: es erfolgt eine instrumentationstechnisch geschickte Übernahme des Tons E von der Trompete durch das Solo-Cello, somit einen deutlichen Rückgriff auf den Anfang des Satzes signalisierend. Im Takt 107 findet eine Variation der Variation 1 statt. Im Takt 122 (Variation 10) findet sich eine neue Variation, die auf einem

unentwegt repetierten Bass-Ton A endet, auf dem sich die Schlussharmonie aufbaut:

cis-Moll (Oboen und Englischhorn)

über E-Dur (Horn)

über A-Dur (Posaunen; Streicher)

4. Satz: Hymnus

Nach einer Einleitung bestehend aus Elementen des ersten und zweiten Satzes (rhythmisch und melodisch), beginnt ab Takt 12 der Hymnus in Form eines Choralvorspiels in drei Strophen, wobei jede Strophe aus 4 Versen besteht und die 2. Strophe durch zahlreiche Zwischenspiele bzw. Überleitungen etwas ausgedehnter ist als die äußeren Strophen.

Der Choral in seiner ursprünglichen Form der 1. Strophe gliedert sich wie folgt:

| | |
|---------|------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Takt 12 | Vers 1. Choral 4-stimmig harmonisiert in den Bläsern. Die Streicher kontrapunktieren |
| Takt 22 | Vers 2 dito |
| Takt 32 | Vers 3 dito |
| Takt 44 | Vers 4. Bass-Stimme übernimmt den Diskant des 1. Verses und umgekehrt. |



Abbildung 21 Notenbeispiel, 4. Satz, Choralverse

Nach einer 10-taktigen Einleitung zur 2. Strophe (T. 62-111), einem Kanon zwischen Violine 1/Bratsche und Cello, erscheint der 1. Vers *piano* in den Hölzern, begleitet von einer Achtelbewegung der Streicher. Aus einem Zwischenspiel (ab T. 69) in Form eines Kanons zwischen 1. Violinen und Cello wächst eine durchgehende Achtel- bzw. Triolenbewegung, die als Begleitung zum 2. Vers (T. 82) fungiert. Ein weiteres Zwischenspiel (ab T. 86) führt zum 3. Vers (T. 91), den Holzbläser und Horn übernehmen, kontrapunktisch begleitet von einer Achteltriolenbewegung der Streicher. Ein virtuos bewegtes Zwischenspiel (T. 97-105) führt zum 4. Vers der 2. Strophe im Takt 106 – wieder wird der Choralvers von Holzbläsern und Horn übernommen und von kontrapunktierenden Streichern, nunmehr in 16tel-Bewegung, begleitet.

Ab Takt 112 dient eine Diminution im doppelten Tempo vom Kanon des 52. Taktes zwischen Holzbläsern und Streichern als Überleitung zur 3. Choralstrophe, die mit Takt 121 beginnt.

Die vier Verse der 3. Strophe (ab T. 121), von den Blechbläsern übernommen, werden stets von kontrapunktischen Unisono-Streichern begleitet: T. 121–127 = Vers 1; T. 128–132 = Vers 2; T. 136–140 = Vers 3; T. 142–145 = Vers 4

Ein *poco più mosso* ab Takt 146 bildet quasi eine Coda: in den Streichern findet über einen Orgelpunkt C im Bass eine letzte Abwicklung der Reihe des 1. Satzes statt. Das Werk kommt auf einem C-Dur-Dreiklang mit der Septim H zu seinem fulminanten Schluss.

4.2 INSTRUMENTALKONZERTE

4.2.1 Generelles

Das erste ernstzunehmende Instrumentalkonzert Gabriels ist sein Opus 1, die Sonate für Bratsche und 16 Bläser – trotz der Bezeichnung „Sonate“ ist dieses Werk wegen der Größe des Begleitapparats und auch wegen der formalen Anlage in die Rubrik „Instrumentalkonzerte“ einzureihen. Es wurde 1953 für Elisabeth Rösler, die zwei Jahre später Gabriels erste Ehefrau werden sollte, geschrieben und am 18.3.1955 von der Widmungsträgerin im Mozart-Saal des Wiener Konzerthauses uraufgeführt.

Drei Jahre nach der Uraufführung des Opus 1 entstand das nächste Solokonzert – diesmal für Violoncello (Op. 4), das am 25.5.1959 im Großen Musikvereinssaal von Blanche Schiffmann und dem Niederösterreichischen Tonkünstlerorchester unter der Stabführung des Komponisten zur Uraufführung gelangte und in zahlreichen Tageszeitungen Erwähnung fand, teils in sehr ausführlicher Form, wenn man sie mit den heutigen dürftigen und sowieso fast nicht existenten Rezensionen von neuen Werken vergleicht. So wurde in der Zeitung *Neues Österreich* gleich ein ganzer Artikel ausschließlich über dieses Werk abgedruckt, der den ersten Satz wie folgt umschreibt:

*Ausdrucksstärke und Originalität der Form sind die wichtigsten Positiva dieses Satzes, dem ein Sonatenfinale – paradoxerweise steht hier der erste Satz in Rondoform! – folgt, dessen tänzerisch beschwingte Thematik zuweilen bis in skurrile Bezirke vorstößt.*³³

Auch in der *Österreichischen Neuen Tageszeitung* widmete sich ein ganzer Beitrag dem Cellokonzert, unter dem Titel „*Gabriel dirigiert Gabriel. Ein neues Cellokonzert für die Musikalische Jugend.*“:

Heute aber ist uns Gabriel als Komponist eines Cellokonzerts eingehender Betrachtung würdig. Ist es an sich schon erfreulich, daß ein junger Musiker unserer Tage sich „traut“, ein Konzert in „F-Moll“ zu schreiben (angeblich

³³ H-n: „Wolfgang Gabriel komponierte ein Cellokonzert“ in *Neues Österreich*, 27.5.1959, S. 9

*ist ja die Tonalität längst gestorben!), so hält das Werk nicht nur klanglich, sondern auch in der Form die Linie.*³⁴

Nach dem Erfolg des Cellokonzerts schreibt Gabriel über ein Jahrzehnt keine Solokonzerte und widmet sich verstärkt der Komposition von Orchesterwerken. Erst wieder in den Jahren 1972 und 73 (jene Jahre, die die erste wirklich fruchtbare Periode einläuten), entstehen wieder Instrumentalkonzerte, nämlich für Violine (Op. 17) und Kontrabass (Op. 19), die beide noch nicht aufgeführt worden sind. Im Gegensatz zum Cellokonzert, dessen Begleitapparat ein reines Streichorchester ist, setzt Gabriel nun auf eine große Bläserbesetzung, um den Solostreichern einen größeren Kontrast in der Begleitung zu bieten und dadurch eine bessere Durchsetzung des Solisten zu gewähren. Das einzige weitere Solokonzert, das Gabriel nur von Streichern begleiten lässt, ist das 2. Oboenkonzert (Op. 51, 2000), das im nächsten Kapitel ausführlich behandelt wird. Ein reines Streichorchester eignet sich eben für die Begleitung eines Blasinstrumentes hervorragend, während es als Begleitapparat eines Solostreichers immer problematisch sein wird.

Sein erstes Oboenkonzert hatte Gabriel 1996 für seinen ältesten Sohn geschrieben, den philharmonischen Solo-Oboisten Martin Gabriel, der das Werk am 8.12.1997 im Großen Musikvereinssaal mit dem AOV uraufführte. Hier haben wir es mit der kleinsten Bläserbesetzung eines Gabrielschen Solokonzerts zu tun: eine Flöte, keine Oboen, zwei Klarinetten, Bassklarinette, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten und eine Posaune.

2003 schrieb Gabriel sein Konzert für Bassklarinette und kleines Orchester für den amerikanischen Bassklarinettisten Michael Davenport, der das Werk in den USA uraufführte (ein genaues Uraufführungsdatum war leider nicht zu erheben). Ein weiteres Konzert für einen Solobläser entstand 2005, nämlich das Konzert für Trompete und Orchester – Gabriels Opus 100, bis dato noch unaufgeführt.

Zwei Klavierkonzerte, das erste 2004 für die amerikanische Pianistin Kimberly Davenport (Tochter des Bassklarinettisten Davenport) und das zweite 2007 geschrieben, runden Gabriels Schaffen auf dem Gebiet des Solokonzerts ab.

³⁴ Fritz Skorzeny: „Gabriel dirigiert Gabriel“ in *Neue Österreichische Tageszeitung*, 8.7.1959, S.4

Es finden sich allerdings auch zwei Doppelkonzerte in der Rubrik „Instrumentalkonzerte“: das *Concertino für Oboe, Fagott und kleines Orchester* (Op. 53, 2001 für Martin und Bernhard Gabriel geschrieben und von ihnen mehrmals aufgeführt) und das Opus 106, ein *Konzert für Flöte und Oboe mit kleinem Orchester*, das 2006 für Martin Gabriel und Wolfgang Schulz geschrieben wurde, aber noch seiner Uraufführung harrt.

4.2.2 2. Konzert für Oboe und Streichorchester, Op. 51

Das zweite Oboenkonzert ist, wie alle Gabrielschen Werke für dieses Instrument, für seinen Sohn Martin geschrieben worden. Es ist im Jahr 2000 entstanden, wurde aber erst 2005 in St. Michael (Heiligenstadt) uraufgeführt. Der Begleitapparat ist diesmal – im Gegensatz zum 1. Oboenkonzert – auf ein reines, bisweilen vielfach geteiltes Streichorchester beschränkt, somit die Prominenz des Soloinstruments als einziges Blasinstrument hervorhebend.

Das Werk ist fünfteilig angelegt, wobei die Außensätze in ihrer eher düsteren, melancholischen Grundstimmung einander entsprechen und eine Klammer um das ganze musikalische Geschehen schließen – sie basieren zum Teil auch auf dem gleichen melodischen Material. Der mittlere Satz bildet sowohl inhaltlich als auch rein ausdehnungsmäßig (mit einer Dauer von über neun Minuten ist er der längste Satz des Werks) das gewichtige Zentrum des Ganzen, um das herum sich zwei heitere, tänzerische, um Auflockerung bemühte „Intermezzi“ gruppieren.

1. Satz: Allegro passionato

Der erste Satz wird von zwei völlig konträren musikalischen Gedanken beherrscht: die Zwölftonreihe in ihrer Urgestalt tritt überwiegend in ein wildes, ungestümes Kleid gehüllt auf, während ihre Umkehrung meist in lyrischem Gewand aufscheint. Gebaut ist der Satz im weiteren Sinne dreiteilig, wobei die beiden äußeren Teile ein ungefähr gleiches Ausmaß haben und der mittlere Teil fast genau doppelt so lang ist:

1. Abschnitt: nur Orchester; wilder, dramatischer Charakter
2. Abschnitt: erster Einsatz der Oboe. Besteht aus mehreren, teils durchführungsartigen Teilen
3. Abschnitt: quasi Reprise und Coda

In einem dramatischen Teil A wird die „wilde“ Zwölftonreihe vom Orchester aufgestellt, wobei diese auch transponiert vorkommt bzw. in ihrer Umkehrung erscheint.



Abbildung 22: erste Reihe (Urgestalt)



Abbildung 23: Umkehrung der ersten Reihe

Die Reihe wird erst nach und nach, quasi tastend erobert – zuerst nur ein oder zwei Töne der Reihe, dann immer mehr bis zum *forte passionato* des 8. Taktes, in dem erstmals die ganze Reihe abgespult wird.



Abbildung 24: 1. Satz T. 1-5 (Reihe wird zunächst von Vc./Kb. „ertastet“, dann in der Violine (ab dem 8. Ton der Reihe))

Eine weitere Steigerung erfährt das Thema durch die Tonraumerweiterung im Takt 12, in dem die zweiten Violinen es in die tiefe Lage führen. Im Takt 16 geschieht genau das Gegenteil in den ersten Violinen – nun wird der Tonraum nach oben hin erweitert.

Im Takt 21 wird die Umkehrung der Reihe im *fortissimo* Unisono gespielt. Ein weiteres Steigerungsmittel erfährt der Satz im Takt 24: eine Skala bestehend aus zwei gleich gebauten Tetrachorden führt zu einem vorläufigen Höhepunkt im Takt 25, wo der bislang höchste Ton erreicht wird (f''). Ein neues Element findet sich

auch im Bass in einem aufsteigenden Quartensmotiv, das im Laufe des Satzes immer wieder aufscheinen wird. Im Takt 28 erklingt erneut die ursprüngliche Reihe im *fortissimo* Unisono, das in ein plötzliches *piano* übergeht und zur Einführung einer neuen Reihe im Takt 32 führt, die, obwohl sie im Laufe des Satzes mehrmals vorkommt, eigentlich nur eine Begleitfunktion inne hat. Im Takt 37 kommt es zur Kombination der ersten Reihe (transponiert im Bass) und zweiten Reihe, die von den Bratschen zu einem wilden Höhepunkt (a'') hinaufkatapultiert wird.

Ein im Takt 43 einsetzender kurzer Abschnitt – zwei Takte Reihe, zwei Takte Umkehrung und eine beruhigende Rückleitung – führt zum Teil B (T. 52), dessen Beginn durch den ersten Einsatz der Oboe markiert wird, die das Umkehrungsthema nun in lyrisches, zartes Gewand hüllt – also im starken Kontrast zum Orchesterteil A steht.



durch die kanonische Führung des Themas zwischen Bass und Oboe im Abstand von einem halben Takt.

Eine deutlich wahrnehmbare Reprise setzt im Takt 167 ein – durch das tastende Erobern der Reihe im Bass, aber nun unter Mitwirkung der Oboe (vgl: am Satzbeginn war ausschließlich das Orchester beteiligt, daher kann der Teil als „quasi“ Reprise bezeichnet werden). Als Höhepunkt des Abschnitts kommt es im Takt 190 wieder im *fortissimo* zu einem Aufgreifen der Umkehrung (harmonisiert) über den quartenaufsteigenden Bass (vgl. T. 25). Eine im Takt 194 anzusiedelnde Coda führt zum Ende des Satzes: über einem ostinaten Bass, der die Umkehrung in stetiger Viertelbewegung bringt, erklingt im Takt 197 die Reihe 2 in den Violinen und im Takt 204 die Reihe 1 in der Oboe, nunmehr – überraschenderweise – in der lyrischen Form, die bislang der Umkehrung vorbehalten gewesen ist. Das Aufscheinen des Krebses der Umkehrung im Takt 210 in der Oboe führt den Satz zu einem F-Dur-Schluss, getrübt durch das as in den Bratschen.

2. Satz: Intermezzo. Presto

Den zweiten Satz bildet ein kurzes Intermezzo in dreiteiliger Form: der erste Teil (A, T. 1–60) wird getragen von der Reihe 1 des 1. Satzes (mit gelegentlichen Tonwiederholungen, die in der strengen Dodekaphonik höchst verpönt und strengstens verboten wären). Der zweite Teil (B, T. 61–133) bringt eine neue Zwölftonreihe burschikosen Charakters ins Spiel (siehe Abb. 21); der dritte Teil (A', T. 133–Schluss) basiert wieder auf der Reihe 1 des 1. Satzes.

Zunächst wird das Thema des Teils A (Reihe 1 des 1. Satzes) von der Oboe vorgestellt, das Orchester ist hier reiner Begleitapparat.



Abbildung 26 Oboeneinsatz Satz 2, T. 1–8

Im Takt 17 übernehmen die Celli, im 33. Takt die zweiten Violinen das thematische Geschehen bis im Takt 49 in einem *fortissimo* Unisono der ganze Streicherapparat die 1. Reihe bringt. Nach einigen Takten, in denen das Thema

Ob. 
p *giocoso*

Der Teil A' beginnt im Takt 133 mit einem *fortissimo* Streicherunisono, in dem wieder die Reihe 1 des 1. Satzes in ihrer Urgestalt erscheint. Diese wird im Takt 137 von der Oboe übernommen, im Takt 149 von den Celli (entspricht T. 17). Das Thema wird von der Oboe ab Takt 159 bis zum Schluss über eine freie akkordische Begleitung in den Streichern fortgesponnen. Ein skurriles Kontrabass-Solo im Takt 179 bringt erstmalig den Krebs der Reihe 1 (!). Der Satz wird anschließend an dieses kurze Kontrabass-Solo mit einem C-Schlussakkord mit es beendet, demonstrierend, dass es sich eigentlich um c-Moll handelt.

Der dritte Satz, der in einem erweiterten Es-Dur steht, bildet das sehr lyrische Kernstück des Werkes. Er ist fünfteilig gegliedert: A-B-A'-C-A'', wobei sich die Teile B und C mitunter sehr dramatisch gebärden. Das musikalische Material basiert auf einer neuen Zwölftonreihe:

62



Abbildung 28, Reihe in ihrer Urgestalt

Die Reihe wird in 4-, 5-, 6- und 7-taktigen Abschnitten vier Mal abgespult, so zwar, dass jeder neue Abschnitt jeweils mit einem anderen Ton der Reihe beginnt. Nämlich: der erste mit b, der zweite mit es, der dritte mit f, ebenso der vierte. Es handelt sich also um eine isorhythmische Arbeitsweise, wobei vereinzelt auch Freiheiten erlaubt sind.

Nach einem Es-Dur-fixierenden Takt (das Metrum bleibt noch unfixiert) setzen die ersten Violinen mit einer espressiven, 4-taktigen Zwölftonreihe im 2. Takt ein. Die Oboe setzt im Takt 6 mit dem 11. Ton der Reihe ein und führt diese weiter. Die ersten Violinen setzen im Takt 11 mit dem neunten Ton der Reihe ein, um beim dritten Ton von der Oboe abgelöst zu werden (T. 13). Im 16. Takt übernimmt das Cello die Reihe, wiederum mit dem neunten Ton beginnend, und führt sie weiter – wir haben es also mit einem kontinuierlichen Fortspinnen des Themas zu tun, wobei die Reihe jeweils an einer anderen Stelle begonnen wird.

Abbildung 29, Satz 3 Oboe und erste Violinen T. 2–15

Der Teil B beginnt im 24. Takt: vier einleitende, rhythmisch sehr markante Streichertakte, die eine zweite Reihe vorstellen, führen bei Takt 28 zu einer Folge von Dreiklängen in ganzen Noten in tiefer Lage, über denen die Oboe quasi improvisierend die 2. Reihe erstmals vollständig bringt – mit den letzten beiden Tönen beginnt im Takt 32 eine kadenzhafte Entwicklung. In einem abrupten *poco*

più moto im Takt 42 setzt eine Art Kadenz der Oboe über dem ostinaten Fis (in synkopierten Vierteln) der Streicher ein. Diese führt im Takt 50 zu einer beruhigenden Rückkehr zum Tempo 1; die vier folgenden Überleitungstakte entsprechen dem Schema von Takt 24.

Teil A' beginnt in C-Dur im Takt 54, wo wieder die erste Reihe von Instrument zu Instrument fortgesponnen wird: im Takt 55 wird die Reihe im Cello eine Terz hinunter transponiert, im Takt 59 erfolgt eine Ablösung durch die ersten Violinen beginnend mit dem 11. Ton der Reihe (vgl. Teil A). Das Cello übernimmt die Reihe wieder im 64. Takt, die erste Violine im Takt 70, jeweils mit dem 9. Ton beginnend.

Das abrupte *poco più moto* und ein Wechsel zum 4/4-Takt signalisieren den Beginn des Teils C im Takt 77. Im darauffolgenden Takt wird in der Oboe ein neues, wildes Thema vorgestellt, unter dem durch ostinate Pizzicato-Dreiklänge (ab T. 77 Cello d-Moll, Viola E-Dur, 2. Violine c-Moll und 1. Violine Fis-Dur) sukzessive ein Akkord bestehend aus allen 12 Tönen aufgebaut wird, der im Takt 82 endlich vollständig ist.

Im Takt 87 nehmen die Streicher in kanonischer Form das Oboenthema auf, wobei auch der sukzessive Zwölftonklang der übereinander geschichteten 3-stimmigen Pizzicato-Akkorden beibehalten ist (c-Moll, Fis-Dur, d-Moll, E-Dur). Über dem c-Moll Klang im Takt 96 wird der Abschnitt C durch eine rückleitende Solokadenz der Oboe zu Ende gebracht.

Der Teil A'' beginnt im Takt 108 im Tempo 1, *molto tranquillo*. Der Teil wird durchwegs von der Oboe dominiert. Im Takt 126 tauchen Reminiszenzen des quasi improvisierenden Teils vom Takt 38 auf. Eine Coda ab Takt 130 im klaren Es-Dur bringt den Satz auf einem Septimenakkord auf Es mit D zu Ende.

4. Satz: Intermezzo. Langsames Polkatempo

Das zweite Intermezzo des Werks weist eine dreiteilige Form auf: A (Polka) – B (Walzer) – A (Polka). Die musikalischen Quellen der A-Teile sind die Strauß'sche *Annen-Polka*, sowie der Gassenhauer *O du lieber Augustin* und die Strauß'sche

Pizzicatopolka. All dies dodekaphonisch verfremdet unter völliger Beibehaltung des originalen Rhythmus und der Agogik.



Abbildung 30 Annen-Polka (original), wie sie im T. 10 erscheint



Abbildung 31 Die verfremdete Annenpolka (T. 2)

Weniger leicht erkennbar ist die Augustin-Bearbeitung, da sie in einem anderen Metrum (2/4) steht als das Original (3/4) und gekoppelt mit einem Zitat aus der Strauß'schen Pizzicato-Polka erscheint:



Abbildung 32 Takte 18 ff, Augustinthema (Vla) und Pizzicato-Polka-Zitat (übrigen Streicher)

Der Walzer des B-Teils basiert wieder zum Teil auf dem Material des 1. Satzes, da die Umkehrung der 1. Reihe zitiert wird.



Abbildung 33 Takte 61 ff, Zitat der Umkehrung der 1. Reihe des ersten Satzes

Der Teil A ist in sich auch dreiteilig aufgebaut: a (bis T. 17) – b (T. 18–36) – a' (T. 37–56).

Im 57. Takt beginnt in einem neuen Metrum der Teil B (Walzer, 3/8 Takt), der stollenförmig konstruiert ist (α - α' - β - α''). Nach vier einleitenden Takten zitiert die Oboe die Umkehrung der 1. Reihe des 1. Satzes und wird im Takt 71 von den ersten Violinen abgelöst. Ab Takt 90 findet eine quasi Wiederholung des α -Teils (d.h. Umkehrung zuerst in der Oboe, im Takt 100 in den Streichern). Der β -Teil

mit Überleitungscharakter beginnt bei Takt 108; im Takt 136 führt das Cello den Teil α'' ein. Im Takt 148 führt ein sehr komplizierter kompositorischer Kniff aus dem 3/8 Takt in den 2/4 Takt des Satzbeginns zurück.

Es folgt eine notengetreue Wiederholung des A-Teils.

5. Satz: Acceleratio

Für den fünften Satz greift Gabriel zu der von ihm entwickelten Variationenform der Acceleratio (vgl. Kapitel 2).

Die themengebende Reihe des Satzes ist eine auf Fis beginnende Umkehrung der Reihe 1 des ersten Satzes. Das Thema wird *forte* als vierstimmiger Choral aufgestellt.



Abbildung 34 T. 1-4, Thema

Thema und sämtliche Variationen bestehen aus lauter Vier-Takt-Gruppen, wobei wieder nach dem isorhythmischen Prinzip jeweils eine andere melodische Gestalt erscheint.

Die erste Variation setzt im Takt 17 ein, wo die Oboe das Thema (eine Oktave höher, sonst unverändert) übernimmt. Es erfolgt in dieser Variation noch keine metrische Umwandlung.

Im Takt 34 beginnt die zweite Variation – die Streicher begleiten nun im 6/8 Takt, wodurch eine Beschleunigung erreicht wird, während die Oboe weiter im 2/4 Takt spielt.

Die dritte Variation ist im Takt 54 anzusiedeln und wird nur vom Orchester bestritten. Nun sollen die Achteln des 2/4 Taktes so schnell gespielt werden wie die Achteln des vorangegangenen 6/8 Taktes.

Im Takt 69 nimmt das Orchester wieder eine begleitende Position ein, während die Oboe die vierte Variation bringt.

Im *furioso* des 93. Taktes (wieder 6/8) findet die fünfte Variation statt: die punktierten Viertel haben denselben Wert wie die Viertel der vorigen Variation. Die Reihe wird in der Oboe abgespult.

Solokadenzbestrebungen der Oboe im Takt 127 leiten schließlich in die sechste Variation über (T. 141, *presto*) – die Achteln des 6/8 Taktes sind den Achteln des neuen 2/4 Taktes gleichwertig.

Das *poco calando* und *diminuendo* des 162. Taktes führt zu einer sogenannten „Insel“, einem von Tempo und Thematik herausgenommenen Satzteil, in dem wieder ein Zitat aus dem ersten Satz gebracht wird, und zwar die lyrische Umkehrung der Reihe 1.

Come Prima

Ob. *p dolce*

Vl. I *p*

Vl. II *p*

Br. *p*

Vc./Kb. *p*

Abbildung 35 Satz 5, T. 166174, Beginn der „Insel“

Im Takt 196 (*presto*, 3/8) beginnt die letzte Variation im Cello, kontrapunktiert in der Viola mit dem Material aus der Insel (Krebs der oben zitierten Oboen-Stelle).

Ob. *pp*

Vla. *pp dolce*

Vc. *stacc. pp*

Abbildung 36 Beginn der letzten Variation, T. 196 ff

Bei Takt 212 taucht in den Streicherstimmen als retardierendes Element gegen die fortlaufenden Achtelnoten der Oboe eine rhythmische Vorbereitung des Tempo I der Coda auf (Kombination von Bass und Oberstimme des Themas).

Oboe *f*

Viola *f* *p*

Vc./Kb. *f* *p*

Abbildung 37 T. 212 ff, Vorbereitung auf Tempo I der folgenden Coda

Als Coda folgt eine düstere, modifizierte Rekapitulation des ersten Themas. Das Werk findet in einem fis-Moll-Dreiklang mit der Terz b-d in den Bratschen seinen unversöhnlich düsteren Schluss.

4.3 LIEDZYKLEN

4.3.1 Generelles

Gabriels Liedkompositionen lassen sich in drei Entstehungsphasen einteilen: die frühen Lieder, die vor oder noch während seines Studiums entstanden sind, die Lieder der 70er Jahre, die hauptsächlich für seine Frau Susan Dennis geschrieben worden sind und die Lieder, die nach 1996 komponiert worden und bis auf drei Ausnahmen seiner Tochter Angharad zugeeignet sind. Während es sich bei den frühen Lieder fast immer um Einzelkompositionen handelt, sind die in den zwei späteren Kompositionsphasen entstandenen Werke stets als Zyklus konzipiert, meist nach Gedichten eines einzigen Dichters (die einzige Ausnahme bilden der Zyklus „*Four London Songs*“, in dem der London-Bezug vier verschiedene Dichter zusammenführt).

Die Textvorlagen (über 100 an der Zahl) für Gabriels Liedkompositionen sind überwiegend in deutscher Sprache (74 Gedichte); fast ein Viertel seiner Vokalmusik nimmt englische Texte (25 an der Zahl) zur Vorlage.³⁶ Hat Gabriel in seinen frühen Liedern Texte von verschiedensten Dichtern vertont (u.a. 7 Rilke-Lieder), so greift er in den zwei späteren Kompositionsphasen, bis auf 13 Lieder nach Wilhelm Busch (auf mehrere Zyklen aufgeteilt) und die Bearbeitung einiger Lieder aus dem Frühwerk „*Der Ring des Jahres*“ für zwei Singstimmen mit Klavier (Op. 56), bei der Komposition deutschsprachiger Lieder ausschließlich auf eigene Gedichte zurück und präsentiert sich somit nicht nur als Komponist sondern auch als ausgesprochen origineller Dichter, wobei die eigenen Texte die ernst-melancholischen (z.B. „*Elegien im Herbst*“, Op. 44) sowie die humoristischen (z.B. der Duett-Zyklus „*Viechereien*“, Op. 115) Aspekte seiner Person, wie sie einander ja auch in seiner Musik oft gegenüberstehen, aufzeigen.

Seine eigene Tätigkeit als Dichter erklärt vielleicht, dass er, anders als viele Liedkomponisten, nie Änderungen am Text vornimmt und auch nur sehr selten einzelne Worte oder Textzeilen wiederholen lässt. Textdeklamation und Sprachmelodie stehen stets im Mittelpunkt und bestimmen den Verlauf der Musik. Mit Vorliebe lässt er auch die Singstimme über die Begleitung skandieren,

³⁶ In dieser Zählung sind die im Werkverzeichnis unter „Vokalmusik in diversen Besetzungen“ zusammengefassten Werke mit einbezogen, um einen Gesamteindruck der von Gabriel vertonten Texte zu geben.

also rhythmisch gesprochen ohne genau vorgegebene Tonhöhe, wodurch der Text besonders hervorgehoben wird (z.B. „*Affekte*“, Op. 27). Trotz alldem ist es ihm möglich, auch in seinen Vokalkompositionen auf dodekaphonische Kompositionstechniken zurückzugreifen, auch wenn nicht immer streng 12tönig komponiert wird. Manchmal werden diese Techniken auch in tonal gehaltenen Liedern angewendet, in den „*Fünf Walisischen Volksliedern*“ (Op. 29) teilweise sogar in Kombination mit Kirchentonarten.

Die Liedkompositionen aus Gabriels Jugendmappe tragen alle noch keine offizielle Opusbezeichnung. Im Zuge der Verfassung dieser Arbeit wurden diese frühen Lieder in ein Verzeichnis der Werke ohne Opusnummern aufgenommen und mit einer WoO-Nummer versehen. Als erster Liedzyklus muss „*Der Ring des Jahres*“ (WoO 1) gelten, der vermutlich 1950 komponiert wurde. Bei den anderen Liedern dieser Zeit handelt es sich hauptsächlich um einzelne Lieder, die zwar in zeitlicher Nähe zueinander entstanden sind, aber keinen Zyklusgedanken aufweisen – WoO 4 und WoO 5, von 1951 bis 1952 geschrieben, fassen drei bzw. 6 Lieder nach verschiedenen Dichtern zusammen.

Die erste Liedsammlung, die sich einem einzigen Dichter widmet, sind die sieben Rilke-Lieder (WoO 6), die ebenfalls zwischen 1951 und 1952 komponiert worden sind.

Einzelne dieser frühen Lieder, nämlich das dritte und vierte aus WoO 5, sowie eines der Rilke Lieder („*Die Liebende*“) wurden von der Sopranistin Gertraud Martold, die sich mit ihrer Anfrage nach Liedern junger Komponisten an Dr. Sittner gewandt hatte, am 21. Januar 1952 im Brahms-Saal uraufgeführt – es war dies somit die erste Gabriel-Uraufführung im größeren Konzertbetrieb. Das Konzert und auch die drei dargebotenen Gabriel-Lieder wurden in mehreren wichtigen Tageszeitungen rezensiert. In der *Weltpresse* vom 23.1.1952 hieß es:

Starken Eindruck machten jedoch drei Lieder von Wolfgang Gabriel; bei dem „Liebeslied“ (nach Rilke) ist es dem jungen Komponisten gelungen, den Text in der fast rezitativisch-streng geführten Singstimme mit wirklicher Ausdruckskraft nachzuformen, und ein kleines Volkslied („Ade!“) nimmt

*durch seine Schlichtheit, in der viel echte Abschiedsstimmung mitschwingt, gefangen.*³⁷

Weitere vier Lieder nach Rilke (die Lieder 1, 4, 5 und 7 aus WoO 6) gelangten fast genau drei Monate später, am 22. April 1952, ebenfalls im Brahms-Saal zur Uraufführung, diesmal durch Renate Elsensohn (Sopran) in einem Konzert der ÖGZM. Die *Neue Wiener Tageszeitung* vom 24.4.1952 berichtete:

*Eine angenehme Begegnung waren „Vier Lieder für Sopran nach Gedichten von Rilke“ von Wolfgang Gabriel, denen Renate Elsensohn ihre zarte, gut geschulte Stimme lieh. Die Melodie dieser Lieder ist nach modernen Gestaltungsprinzipien ausgerichtet und strömt in organisch entwickeltem Fluß dahin. Gabriel schlägt feinsinnige, lyrische Töne an, hat trotz merklicher Vorbilder eine persönliche Note. Die Begleitung ist stellenweise zu improvisatorisch gehalten.*³⁸

Die nächste Uraufführung von Gabriel-Liedern stellte bereits mit Opusnummern versehene Werke vor – Paul Späni (Tenor) präsentierte am 8. Januar 1957 in einem Konzert der Reihe „Österreichisches Musikschaffen der Gegenwart“ im Brahms-Saal Gabriels Opus 2, „*Sechs Lieder nach Wilhelm Busch*“, die bereits fünf Jahre zuvor komponiert worden waren. Gabriel setzte hier erstmals seiner Busch-Verehrung, die ein ganzes Leben lang anhalten sollte, ein musikalisches Denkmal.

Nach diesen Busch-Liedern folgen zwei Jahrzehnte, in denen Gabriel kein einziges Lied zu Papier bringt. Erst wieder 1973, dem Jahr, in dem sein Schaffen einen kometenhaften Aufschwung erfährt, schreibt er wieder für diese Gattung. Zuerst die „*Lieder eines Frühlings*“ (Op. 21), dann zahlreiche Zyklen für seine zukünftige Frau Susan, von denen die „*Four London Songs*“, die anschließend näher betrachtet werden sollen, und die „*Fünf Walisischen Volkslieder*“ (Op. 29) von der Widmungsträgerin am häufigsten aufgeführt worden sind.

Für seine Tochter Angharad wurden „*Drei Gesänge nach Gedichten von Oscar Wilde*“ (Op. 48), 1999 komponiert und 2000 im Schubert-Saal uraufgeführt, „*Drei Lieder nach eigenen Texten*“ (Op. 70, 2003), „*Songs through the Night to*

³⁷ K. L. : „Aus den Konzertsälen“, in der *Weltpresse*, 23.1.1952, S. 6

³⁸ Dr. N. T.: „Aus der heimischen Werkstatt“, in der *Neuen Wiener Tageszeitung*, 24.4.1952, S. 6

poems by Emily Brontë“ (Op. 87, 2004) und „*Drei Shakespeare-Sonette*“ (Op. 127, 2008) geschrieben. Außerdem entstanden in diesen Jahren die „*Elegien im Herbst*“ (Op. 44, 1997) nach eigenen Gedichten, zwei Busch-Zyklen (Op. 50, 1999 und Op. 58, 2001) und vier Lieder nach dem amerikanischen Lyriker Carl Sandburg (Op. 105), 2005 für Maureen Sturgeon komponiert und 2008 von ihr uraufgeführt.

4.3.2 Four London Songs for high voice and piano, Op. 37

Die „*Four London Songs*“ entstanden im Herbst 1979, einige Monate nach Gabriels Heirat mit Susan Dennis. Für die Findung passender Gedichte für einen „London-Zyklus“ beauftragte Gabriel seine Frau, die zu diesem Zeitpunkt noch in London wohnhaft war und durch ihr Anglistik-Studium auf diesem Feld bestens für diese Aufgabe geeignet war. So wurden diese vier heiteren, großteils in ziemlich schwarzem Humor gehaltenen Gedichte zusammengetragen, deren Autoren durchwegs Herren des frühen 20. Jahrhunderts sind. Bis auf das letzte sind alle Gedichte im Londoner „Cockney“-Dialekt abgefaßt, was zu einer gewissen Kabarett-Nähe der musikalischen Ausdeutung führte.

Uraufgeführt wurde der Zyklus 1981 in Llanfyllin (Wales) durch Susan Dennis, begleitet vom Komponisten. Zahlreiche weitere Aufführungen, hauptsächlich in Großbritannien aber auch u.a. im Wiener Konzerthaus (1986 und 2000), folgten und machten die „London Songs“ zum meist aufgeführten Vokalwerk Gabriels.

1. Notting Hill Polka

Ein kurzes, tief schwarz-humoristisches Gedicht von W. Bridges Adams liefert die Textvorlage zum ersten Lied des Zyklus. Die Protagonistin erzählt vom plötzlichen Tod des Vaters – und, dass die Familie die Dose mit dem Arsen in der Serpentine des Hyde Park versenkte.

We've had a body in the house
since father passed away:
He took bad on Saturday night
and he went the following day.

Mum's pulled the blinds all down
and bought some sherry wine,
An' we've put the tin what the Arsenic's in
at the bottom of the Serpentine.

Dem Text entsprechend folgt die musikalische Struktur dem Polkatempo und –rhythmus. Zwei Strophen mit einem vehementen, sich steigerndem Nachspiel, wobei von Strophe zu Strophe eine Steigerung durch das Höher-Rücken im Tonraum erzielt wird (der erste Einsatz der Gesangsstimme in der ersten Strophe auf f'', in der zweiten Strophe auf g''). Die letzte Gedichtzeile wird am Ende des Nachspiels, nach einer spannungserzeugenden Fermatenpause, *susurrato, molto distinto*, also flüsternd, über eine schlicht gehaltene *pianissimo* Klavierbegleitung, quasi als auskomponiertes Augenzwinkern wiederholt.

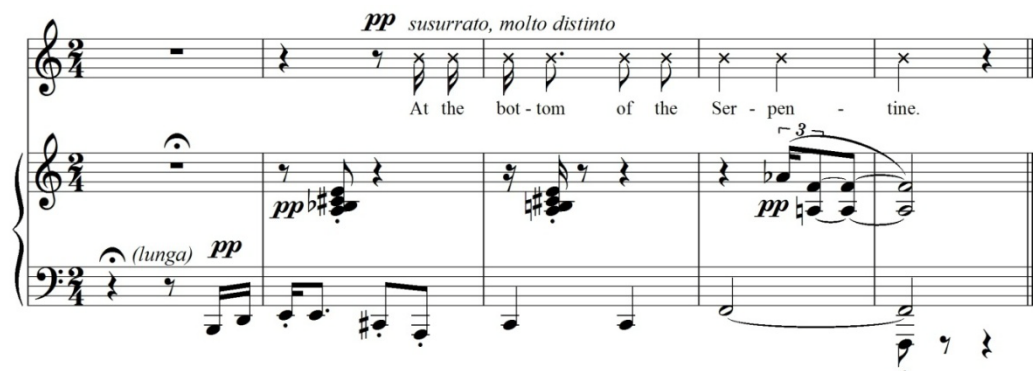


Abbildung 38 die letzten Takte

Was die Tonart des Liedes betrifft, so handelt es sich um eine sehr erweiterte Tonalität mit dem Grundton f. In der ersten Strophe wandert die Tonalität von F-Dur (T. 7) nach A-Dur (T. 14), in der zweiten Strophe von Fis-Dur (T. 23) wieder nach F-Dur (T. 32), wobei zum Schluss des Liedes F-Dur und f-Moll übereinander liegen.

2. Quiet Fun

Als Textvorlage dient das recht makabre Gedicht „Quiet Fun“ von Harry Graham, in dem eine Mutter von der Vorliebe ihres Sohnes, Ulk zu treiben, „schwärmt“ – der Sohn hatte einen Passanten, der nach dem schnellsten Weg zum Brompton Friedhof gefragt hatte, vor einen vorbeifahrenden Bus gestoßen!

My son Augustus in the street one day,
 was feeling exceptionally merry.
 A stranger asked him: "Can you tell me, pray,
 the quickest way to Brompton Cemetery?"

"The quickest way? You bet I can", said Gus,
 and pushed the fellow underneath a bus.
 Whatever people say about my son –
 he does enjoy his little bit of fun.

Bei diesem Lied hat sich Gabriel für eine rein tonale Kompositionsweise entschieden – das Stück steht in E-Dur.

Nicht der Form, sondern dem Gehalt des Gedichtes folgend sind drei Abschnitte festzustellen, obwohl das Gedicht nur aus zwei Strophen besteht. Nach fünf flotten Einleitungstakten entfaltet sich der erste Abschnitt im einfachsten E-Dur. Die Strophe endet im Takt 19 ganz „schulmäßig“ auf der Dominante H. Es folgt ein musikalisch kontrastierender Teil mit neuem motivischen Material (ab „The quickest way...“), wobei allerdings die einfache Begleitung mit der charakteristischen nachschlagenden rechten Hand aus dem ersten Teil beibehalten wird. Die verzweifelte Hupe des Busses wird im Takt 28 musikalisch höchst realistisch durch einen Fermatenakkord his-cis-d illustriert.

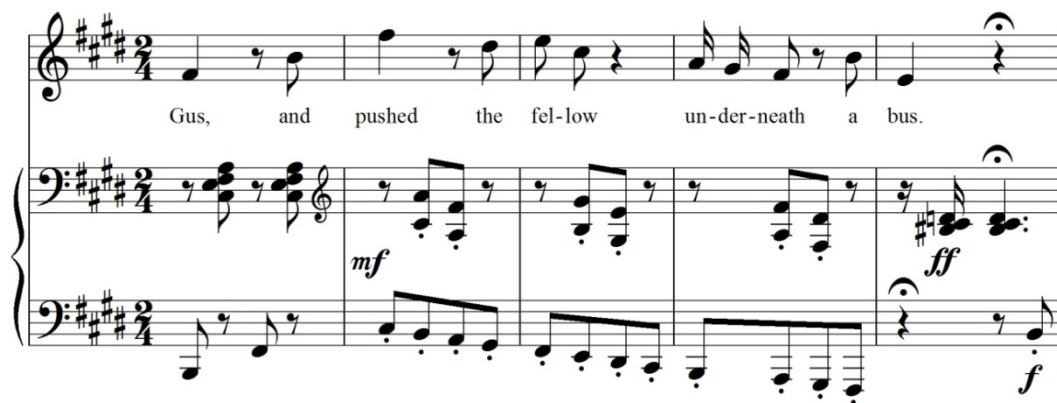


Abbildung 39 T. 24-28, mit dem "Hupenakkord"

Eine Rückleitung, unter Verwendung der zuletzt gesungenen drei Takte, führt zur Reprise, die neben Material des ersten Teils auch eine Ausweitung zum triumphal auszusingenden hohen A im Takt 37, dem Höhepunkt des Lieds, enthält. Wieder wird die letzte Phrase der Singstimme vom Klavier wiederholt, wodurch das Stück zu seinem effektvollen Schluss gebracht wird.

3. A London Sparrow's „If“

Das Gedicht von J. A. Lindon ist eine Parodie auf das viktorianisch-pompöse „If“ von Rudyard Kipling, in dem ein höchst bürgerlicher Vater seinem Sohn ethische Verhaltensregeln für die Zukunft gibt, ihm eröffnet, was alles aus ihm werden kann wenn er nur dies und jenes auch tut („if“!). In Lindons Gedicht spricht eine zerzauste Londoner Spatzendame im ärgsten Cockney zu ihren noch ungeschlüpften Nachkommen.

If you can keep alive
When li'l bleeders come arter y' wi' catapults and stones;
If you c'n grow up unpertickler feeders
An' live on rubbish, crumbs an' 'addock bones;
If you c'n nest up in the bloomin gutters,
and dodge the blinkin' tabby on the tiles;
Nip under wheels an' never get the flutters,
Wear brahn an' no bright-coloured fevverstyles;
If you ain't blown by nippers
(Cor, I'd skin 'em)
Stop in your shells nah, warm-like under me,
Yours is the eggs and everyfink what's in 'em
An' when they 'atch, your be cock sparrers, see.

Der Stil ist atonal, trotz des offenbaren C-Dur Schlusses. In typisch Gabriel'scher Weise ist auch hier eine sukzessive chromatische Steigerung im Tonraum festzustellen: das Anfangsmotiv der Singstimme, rückt jedesmal weiter hinauf – beim ersten Einsatz beginnt das Motiv auf es („If you can keep alive...“),



Abbildung 40 die ersten Takte der Singstimme

beim zweiten auf e („If you c'n grow...“), dann auf f („If you c'n nest...“) und schließlich auf fis („If you ain't blown...“).

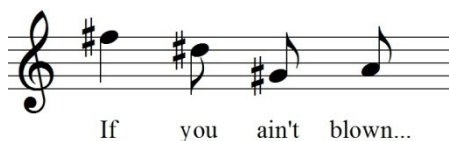


Abbildung 41 viertes Aufscheinen des "If"-Motivs

Wie man sieht wird dieses Motiv immer nur dann angewandt, wenn die Zeile mit „if“ beginnt – das Wort „if“ erhält durch die stetige Erhöhung des Tonraumes immer mehr Bedeutung, wird eindringlicher.

Beim letzten Höhepunkt, die triumphierende Prophezeiung „Yours is the eggs“, wird das „If“-Motiv in etwas variiert Form auf dem bislang noch nicht erreichten hohen a aufgegriffen. Mit Ausnahme dieser motivischen Zeilenanfänge und des Liedschlusses handelt es sich um einen Sprechgesang mit nur angedeuteter Tonhöhe im Alban Bergschen Sinne.

Der Klavierpart besorgt stets in sehr realistischer Weise eine im höchsten Register erklingende spatzenhafte Tonmalerei.



Abbildung 42 die letzten Takte

4. London Town

In einem höchst konventionellen D-Dur steht das auf ein Gedicht von John Masefield (1878–1967, Poet Laureate ab 1930) zurückgehende „London Town“.

Oh London Town's a fine town, and London sights are rare,
And London ale is right ale, and brisk's the London air,
And busily goes the world there, but crafty grows the mind,
And London Town of all towns I'm glad to leave behind.

Oh London girls are brave girls, in silk and cloth of gold;
And London shops are rare shops where gallant things are sold,
And bonnily clinks the gold there, but drowsily blinks the eye,
and London Town of all towns I'm glad to hurry by.

Oh London tunes are new tunes and London books are wise,
And London plays are rare plays, and fine to country eyes:
And wretchedly fare the most there, and happily fare the few,
And London Town of all towns I'm glad to hurry through.

So hey for the road, the west road by mill and forge and fold,
Scent of the fern and song of the lark, by brook and field and wold,
to the comely folk at the hearthstone and the talk beside the fire,
in the hearty land where I was bred, my land of heart's desire.

Die musikalische Form entspricht in diesem Fall genau der des Gedichts: in drei gleich gebauten Strophen mit jeweils diffiziler werdender Begleitung ist die Rede von der Abscheu des Protagonisten vor den üblen Seiten des Londoner Lebens, die trotz der vielen Vorzüge der Großstadt nicht überwunden werden können. Ein Gefühl für das dauernd geschäftige Londoner Treiben besorgt die durchgehende staccato Achtelbegleitung.

Allegro (♩ = ca 120)

Oh Lon-don town's a fine town and

f *p*

Abbildung 43 Anfangstakte

In der vierten Strophe, in der der Sehnsucht nach der westlichen Heimat Ausdruck verliehen wird, wird folgerichtig neue Thematik und ein neues Metrum eingeführt (3/8 im Wechsel mit dem das Stück sonst beherrschenden 2/4 Takt). Im Fortissimo-Nachspiel, nach einem erreichten Höhepunkt (a'') der Sängerin („my land of heart's desire.“), erklingt vage das Zitat eines der von Gabriel einige Jahre zuvor bearbeiteten walisischen Volkslieder („*Y Gasegg ddu*“). Der Zyklus findet mit einer D-Dur-Tonleiter (bis zur Dominante) über einem Orgelpunkt D in der linken Hand einen effektvollen Schluss.

4.4 VOKALMUSIK FÜR DIVERSE BESETZUNGEN

4.4.1 Generelles

Neben den zahlreichen Liedzyklen für Gesang mit Klavierbegleitung gibt es auch etliche Vokalwerke für verschiedenste Besetzungen, teilweise als Bearbeitung eines Klavierliedzyklus (z.B. die Kammerkantate „*Songs through the Night*“, Op. 88) oder als neukomponiertes Werk, wie etwa die „*Drei Gesänge nach Gedichten von John Donne*“ (Op. 35) für Sopran, Viola und Klavier. Abgesehen von zwei Duett-Zyklen mit Klavierbegleitung („*Fünf romantische Duette aus meiner Jugendmappe*“, Op. 56 und „*Viechereien*“, Op. 115, ein „tierisch“ humoristischer Zyklus nach eigenen Texten), und einem Terzett-Zyklus (Sopran I und II, Alt) begleitet von zwei Klarinetten und einer Bassklarinette („*Three Canticles on Poems by Carl Sandburg*“, Op. 90), handelt es sich in dieser Gattung um Werke für eine Singstimme mit erweiterter Instrumentalbegleitung, fast immer für Sopran, die einzige Ausnahme bildet das „*Tryptichon*“ Op. 13 für Bariton und acht Instrumente.

Als Begleitapparat kommen die verschiedensten Ensembles zur Verwendung: Streichtrio („*Tetraptychon für hohe Stimme und Streichtrio*“, Op. 28) und Klaviertrio (die bearbeitete Fassung der „*Four London Songs*“, Op. 37a); Klavier mit einem zusätzlichen Melodieinstrument (z.B. „*Drei Gesänge nach Gedichten von John Donne*“ für Sopran, Viola und Klavier (Op. 35), bzw. für Sopran, Bassklarinette und Klavier (Op. 35a)); 2 Werke für Sopran, Bassklarinette, Violoncello und Klavier („*Songs through the Night*“, Op. 88 und „*Ode to a Nightingale*“, Op. 94), Streichquartett („*Drei Shakespeare-Sonette*“, Op. 128) und, vor allem in den früheren Werken, größer besetzte Ensembles – beispielsweise die Bearbeitung der „*Vier Lieder nach eigenen Texten*“ für Sopran und Bläser (Op. 25a), wo drei Flöten, zwei Oboen, Englischhorn, zwei Klarinetten, Bassklarinette, 2 Fagotte, Kontrafagott, vier Hörner und eine Trompete zum Einsatz kommen.

4.4.2 Songs through the Night (Op. 88). Chamber cantata for soprano, bass clarinet, violoncello and piano

Die Kammerkantate Op. 88 ist eine durch Präludium, Intermezzi und Epilog erweiterte Umarbeitung des Liedzyklus Op. 87 „*Songs through the Night*“ nach Gedichten von Emily Brontë, der 2004 für Angharad Gabriel anlässlich eines Liederabends zum Thema „Nacht und Träume“ komponiert worden war.

Auf Anregung des Bassklarinettisten Michael Davenport entstand wenig später die Fassung für Sopran, Bassklarinette, Violoncello und Klavier – mit der etwas ungewöhnlichen Besetzung des Begleitapparats wurde Davenports Wunsch nach einem Vokalwerk nachgegangen, das von ihm und seiner Familie (seine Frau ist Cellistin, die Tochter Pianistin) begleitet werden könnte. Uraufgeführt wurde das Werk allerdings im Wiener Bösendorfer-Saal am 9.6.2005 anlässlich des 75. Geburtstages des Komponisten durch Angharad Gabriel (Sopran), Rudolf Melchart (Bassklarinette), Norbert Theuretzbacher (Violoncello) und Wolfgang Gabriel am Klavier.

Die vier Lieder aus Opus 87 sind, bis auf die neue Instrumentation der Begleitung, unverändert übernommen. Neu komponiert wurden das Präludium und die drei rein instrumentalen Intermezzi, sowie ein Epilog, wo durch ein fünftes, das Ganze gut zusammenfassendes Brontë-Gedicht das Werk zu Ende gebracht wird. Alle Sätze sind *attacca* zu spielen.

I. Präludium

Der Einleitungssatz der Kantate ist kanonisch gearbeitet, wobei zunächst die Bassklarinette, dann, mit zwei Takten Abstand das Cello und schließlich im neunten Takt das Klavier einsetzt (zuerst die linke, dann mit 2 Takten Abstand die rechte Hand – somit mit den zwei Melodieinstrumenten einen vierstimmigen Kanon bildend). Thematisch ist das Präludium etwas am Material des ersten Liedes angelehnt, vereinzelt erklingt auch schon Thematik aus dem zweiten Lied (z.B. im Cello, T. 21).

Im Takt 27 erklingt der Kanon auf einer anderen Tonstufe (fis), diesmal im Klavier beginnend, dann in der Bassklarinette (T. 31) und im Cello (T. 34). Es erfolgt eine Steigerung der Dynamik zum *mezzo-forte* und schließlich zum *forte*

des Taktes 35. Diese erreichte stärkere Dynamik wird beibehalten bis im 53. Takt ein plötzliches *mezzo-piano* die allmählich beginnende Überleitung zum Vorspiel des ersten Liedes ankündigt, zaghaft von Bassklarinette und Violoncello vorbereitet bis das Klavier schließlich auf der richtigen Tonstufe und in der richtigen Rhythmisierung die Introduction zum 2. Satz der Kantate spielt.

II. All day I've toiled

All day I've toiled, but not with pain,
In learning's golden mine;
And now at eventide again
The moonbeams softly shine.

There is no snow upon the ground,
No frost on wind or wave:
The south wind blew with gentlest sound
And broke their icy grave.

'Tis sweet to wander here at night
To watch the winter die,
With heart as summer sunshine light
And warm as summer sky.

O may I never lose the peace
That lulls me gently now,
Though time should change my youthful face,
And years should shade my brow!

True to myself, and true to all,
May I be healthful still,
And turn away from passion's call,
And curb my own wild will.

Die ersten acht Takte des Liedes sind unverändert von der Klavierfassung übernommen, erst am Ende der ersten Strophe, auf dem Wort "shine", setzen Bassklarinette und Cello *mezzo-piano* bzw. *piano* ein und verleihen der Begleitung die nötige Wärme.

Für die Melodienfindung greift Gabriel hier zur Komposition mit Reihen und deren verschiedenen Erscheinungsformen. So ist die erste Gesangsphrase (bis „learning's gol-...“) eine dem Text entsprechend rhythmisierte Zwölftonreihe (die

ersten beiden Töne der Reihe werden anschließend wiederholt):

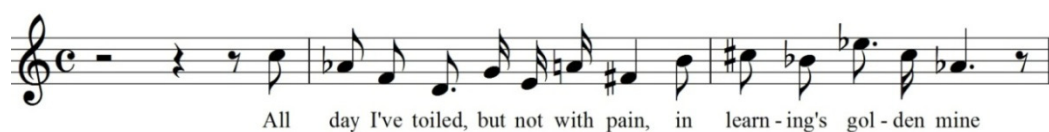


Abbildung 44 Notenbeispiel, T. 62–64

Bei der zweiten Gesangsphrase handelt es sich um eine freie Umkehrung der ersten Reihe – frei deshalb, weil beispielsweise das erste Intervall in der Umkehrung eine kleine Terz ist, statt der großen Terz der ursprünglichen Reihe:



Abbildung 45 Notenbeispiel, T. 65–67

Im Takt 71 (Beginn der 2. Strophe) erklingt ein Kanon zwischen Bassklarinette und Singstimme im Abstand von zwei Achteln, Thema ist wieder die ursprüngliche Reihe, die anschließend im Takt 73, nun um einen Ganzton hinauf transponiert, wiederholt wird.



Abbildung 46 Notenbeispiel, T. 71³⁹

Im Takt 78 erklingt eine neue Reihe (die zwei Mal abgewickelt wird) – wieder ist die Bassklarinette der Singstimme um zwei Achteln voraus. Diese imitatorische Führung zwischen Melodieinstrumenten und Singstimme wird, mit wenigen Ausnahmen, bis zum Takt 86 (Beginn der 4. Strophe) beibehalten. Im 87. Takt („O may I never lose the peace“) wird abermals eine neue Reihe eingeführt, die Begleitung übernimmt hier eine weniger gestaltende denn unterstützende Rolle.

Für die letzte Strophe (T. 93) kehren wir wieder zur ersten Reihe zurück, die auf der ursprünglichen Tonstufe erklingt, wobei sie nun dem Text entsprechend in einer neuen Rhythmisierung gewandelt ist. Über eine absteigende C-Dur-Tonleiter

³⁹ Bei allen Notenbeispielen ist die Bassklarinette in B-basso notiert.

im Klavier führt die thematisch kadenzierende Bassklarinette zur Überleitung zum ersten *Intermezzo*.

III. Intermezzo 1

Das erste Intermezzo bezieht sich ausschließlich auf thematisches Material des nachfolgenden Liedes („*Song to A.A.*“), zunächst allerdings noch im Tempo und Metrum des vorhergehenden Satzes, wobei anfangs die Melodieinstrumente die Umkehrung und das Klavier die Originalgestalt der Reihe verwenden. Der Übergang von der meditativen Stimmung des ersten Liedes (Stichwort: „The moonbeams softly shine“) zum aufgewühlten Charakter des zweiten Liedes („Rocking on the stormy sea“) wird durch ein ausgeprägtes *accelerando* ab Takt 108, wo auch der Taktwechsel zum 6/8 Takt des nachfolgenden Liedes stattfindet – das endgültige Tempo wird im 116. Takt erreicht.

IV. Song to A.A.

This shall be thy lullaby
Rocking on the stormy sea,
Though it roar in thunder wild
Sleep, stilly sleep, my dark haired child.

When our shuddering boat was crossing
Elderno Lake so rudely tossing
Then t'was first my nursling smiled;
Sleep, softly sleep, my fair browed child.

Waves about the cradle break,
Foamy tears are on my cheek
Yet the Ocean's self grows mild
When it bears my slumbering child.

Die stürmische Bewegung des zweiten Liedes wird in der Begleitung aufgebaut, wobei das Klavier mit dichten Arpeggio-Akkorden den hohen Wellengang illustriert.

The image shows a musical score for three instruments: Bassoon (Basskl.), Violoncello (V'cello), and Piano (Klavier). The Bassoon part is in treble clef, starting with a crescendo and ending with a forte (f) dynamic. The Violoncello part is in bass clef, starting with a piano (p) dynamic, crescendos, and ends with a forte (f) dynamic. The Piano part is in grand staff, featuring dense arpeggiated chords, marked with forte (f) dynamics and an 8va (octave up) marking.

Abbildung 47 Notenbeispiel, einleitende Takte (T. 130 ff)

Die erste Reihe wird von der Singstimme vorgestellt und geht über drei Takte, der anschließende vierte Takt ist eine Wiederholung des dritten Taktes auf einer tieferen Tonstufe.

The image shows a musical score for the first four measures of the vocal line. The lyrics are: "This shall be your lul - la - by rock - ing on the stor - my sea,".

Abbildung 48 Notenbeispiel, die ersten Takte der Singstimme (T. 134 ff)

Gleich in der nächsten Phrase („Though it roar...“) dient die Umkehrung der Reihe als Melodielieferant (T. 138). Ab Takt 140 illustrieren das *piano*, der wiegende 9/8 Takt, eine einfache Begleitung, das *rallentando molto* und die Fermate zum Zeilenschluss den Wiegenliedcharakter der vierten Gedichtzeile („Sleep, softly sleep, my fair browed child.“).

Die vier einleitenden Takte der zweiten Strophe (T. 144 ff.) entsprechen den ersten vier Takten des Liedes, wobei sie an dieser Stelle nur vom Klavier vorgetragen werden. Die Singstimme setzt im 148. Takt ein und entspricht in der melodischen Faktur dem Takt 138 (zweite Reihe), erscheint nun allerdings transponiert. Ab Takt 154 begegnet einem wieder der wiegenliedhafte 9/8-Takt-Abschnitt, diesmal einen Ganzton hinauf transponiert.

Die dritte Strophe nimmt wieder den viertaktigen Anlauf des Liedanfangs auf, der gesamte Begleitapparat ist beteiligt.

Der Gesangseinsatz gestaltet sich dramatisch psalmodierend, zunächst zwei Takte auf e, nach einem Takt Pause zwei Takte *fortissimo* auf f, somit den eindeutigen Höhepunkt des Liedes bildend. Danach beruhigt sich die Lage wieder mit einem *diminuendo* zum Wiegenlied-Abschnitt, wobei die Wiegenlied-Thematik in einem sehr cantablen Nachspiel, wo im 181. Takt das Klavier ein letztes Mal die Reihe von Takt 138 unisono zitiert, bis zu einem Fis-Dur *pianissimo*-Schluss fortgesponnen wird.

V. Intermezzo 2

Beim zweiten Intermezzo handelt es sich um einen Kanon zwischen den beiden Melodieinstrumenten ohne Beteiligung des Klaviers.

Obwohl der Satz dodekaphonisch gearbeitet ist, kann keine strenge Zwölftonreihe bestimmt werden. Das dreitaktige Thema, das zunächst vom Cello aufgestellt wird, wird von der Bassklarinette kanonisch imitiert (T. 190). Anschließend an die zweite Abwicklung des Dreitakters wird im Takt 193 ein 4-taktiges Gebilde eingeführt, das im Takt 197 stimmungsgewechselt wiederholt wird.

Ab dem 200. Takt erklingt die Umkehrung des ersten Themas des Intermezzos, kanonisch geführt mit einem Takt Abstand. Die zwei ersten Takte in der Urgestalt von Takt 187 erklingen ab Takt 206, wobei die jeweilige Begleitung variiert erscheint, wodurch das Ganze lebendiger wird bis im 214. Takt eine 3-taktige Episode erklingt, die unter Stimmtausch bei Takt 217, verbunden mit einem *diminuendo*, zum F-Dur des folgenden Liedes überleitet.



Abbildung 49 Notenbeispiel, erste Takte des Intermezzos 2

VI. The Night Wind

In summer's mellow midnight
A cloudless moon shone through
Our open parlour window
And rosetrees wet with dew.

I sat in silent musing –
The soft wind waved my hair
It told me Heaven was glorious
And sleeping earth was fair.

I needed not its breathing
To bring such thoughts to me
But still it whispered lowly
"How dark the woods will be!

The thick leaves in my murmur
Are rustling like a dream,
And all their myriad voices
Instinct with spirit seem."

I said: "Go gentle singer,
Thy wooing voice is kind
But do not think its music
Has power to reach my mind.

Play with the scented flower,
The young tree's supple bow –
And leave my human feelings
In their own course to flow."

The wanderer would not leave me
Its kiss grew warmer still –
"O come", it sighed so sweetly,
"I'll win thee 'gainst thy will.

Have we not been from childhood
friends?
Have I not loved thee long?
As long as thou hast loved the night
Whose silence wakes my song.

And when thy heart is laid at rest
Beneath the church-yard stone
I shall have time to mourn
And thou to be alone.

Das dritte Lied der Kantate wird von einer sehr erweiterten Tonalität (F-Dur) beherrscht. Musikalisch gliedert es sich, dem Gehalt des Gedichtes folgend, in drei Abschnitte: den ersten bilden die ersten beiden Gedichtstrophen, der längere mittlere Abschnitt besteht aus dem Dialog zwischen der Protagonistin und dem Tod, der ihr in der Nacht erscheint (Strophen 3–6) und der letzte Abschnitt, wieder im Charakter des ersten, umfasst die letzten drei Strophen, in denen der Tod eindringlicher um die Gunst der Protagonistin wirbt.

Der Moderato-Charakter der äußeren Liedteile entspricht der meditativen Stimmung des Gedichtes – die Protagonistin sitzt in einer lauen Sommernacht am offenen Fenster und erfreut sich in der Stille am zarten Windhauch und dem Rosenduft. Eine durchgehende Achtelbewegung im Klavier erzeugt die sehr ruhige, weiche Stimmung.

Moderato, ♩ = ca 60

Sop.

Klavier

p leg. sempre

In sum - mer's mel - low mid - night

S.

a cloud - less moon shone through our op - pen par - lour win - dow etc.

Kl.

etc.

Abbildung 50 Notenbeispiel, T. 220 ff

Die zweite Gedichtstrophe beginnt zunächst wie die erste, weicht aber dann zusehends ab und mündet in das *quasi recitativo* der dritten Strophe auf der Harmonie F-Dur/h-Moll.

Am Ende der dritten Strophe (T. 243) beginnt der Dialog mit dem Tod („How dark the woods will be“), der bis zum Schluss der sechsten Gedichtstrophe stattfindet. Das neue Tempo (*poco più animato*) zu Beginn der vierten Strophe (T. 245) und der bewegte Charakter illustrieren die übersinnlichen „myriad voices“, die in der tiefsten Nacht gehört werden können. Zur Illustration dieser unwirklichen Situation dient eine sehr romantisierende, geisterhafte Begleitung.

Ab dem 258. Takt erfolgt die Antwort der Protagonistin („Go, gentle singer...“), durch das *molto meno mosso* und die charakteristischen Begleitfloskeln vom Beginn des Liedes wird zwei Strophen lang (Strophen 5 und 6) die geisterhafte Romantik durch die „bodenständigere“ Thematik verdrängt („And leave my human feelings in their own course to flow“).

Im Takt 280 kehrt das Tempo 1 wieder; die siebente Strophe beginnt wie eine Reprise der ersten Strophe aber schon im 284. Takt erfolgt sofort, als wieder der Tod spricht, ein Rückgriff auf den Charakter der vierten Strophe unter Verwendung einer ähnlich nebulösen Begleitung. Zu Beginn der achten Strophe

kulminiert der versöhnliche Ton in den Worten des Todes „have we not been from childhood friends?“ mit einem Nonenakkord auf dem tiefen b der Bassklarinette (auf dem Wort „friends“).

Die letzte Strophe nimmt wieder Bezug auf den Anfang des Liedes – es spricht zwar der Tod, allerdings nun in der musikalischen Gestalt der Protagonistin, demonstrierend, dass sie nun bezwungen und eins mit dem Tod ist. Das Lied wird in einem sehr ruhigen fis-Moll der beiden Melodieinstrumente beschlossen.

VII. Intermezzo 3

Das dritte Intermezzo bildet ein 4-versiger Choral mit drei zugehörigen Variationen. Der schlichte, von E-Dur nach B-Dur führende, vierstimmige Choral wird vom Klavier vorgetragen – Grundgerüst bildet hier wieder eine Zwölftonreihe, die nach dem isorhythmischen Prinzip (Ende der Reihe ist nicht ident mit dem Ende des Verses) abgespult wird.



Abbildung 51 Reihe des Chorals

So bilden die ersten zehn Töne der Reihe den ersten Choralvers, der zweite Vers beginnt mit den letzten beiden Tönen der Reihe um dann zum ersten Ton der Reihe zurückzukehren, die nun bis zum achten Ton (e) abgespult wird. Der dritte Vers beginnt folglich mit dem neunten Ton der Reihe und endet mit dem fünften, der letzte beginnt mit dem sechsten Ton und schließt auf dem siebenten Ton der Reihe (c).



Abbildung 52 Notenbeispiel, ganzer Choral (T. 322 ff)

In der ersten Variation findet über dem völlig gleich gebliebenen Klavierchoral eine freie Umspielung durch Bassklarinette und Violoncello statt.

Die zweite Variation beschäftigt nur die beiden Melodieinstrumente, wobei die Bassklarinette über den pizzicato Arpeggi des Cellos, die die Harmonie halbwegs vollständig darstellen, frei fantasiert.

In der dritten Variation erklingt der Choral erneut im Klavier, diesmal zwei Ganztöne nach unten transponiert und auf drei Verse zusammengefasst (die Kürze des Chorals wurde durch das doppelt so langsame Tempo notwendig). Darüber entwickelt sich unisono in den Melodieinstrumenten die 16tel-Bewegung, die das Vorspiel des nachfolgenden Liedes vorbereitet.

VIII. Stars

Ah! Why, because the dazzling sun
Restored my earth to joy
Have you departed, every one,
And left a desert sky?

All through the night, your glorious
eyes
Were gazing down at mine
And with a full heart's thankful sighs
I blessed that watch divine!

I was at peace – and drank your
beams
As they were life to me
And revelled in my changeful
dreams
Like petrel on the sea.

Thought followed thought – star
followed star
Through boundless regions on
While one sweet influence, near and
far,
Thrilled through and proved us one.

Why did the morning rise to break
So great, so pure a spell,
And scorch with fire the tranquil
cheek
Where your cool radiance fell?

Blood red he rose, and arrow-straight
His fierce beams struck my brow:
The soul of nature sprang elate,
But mine sank sad and low!

My lids closed down – yet through
their veil
I saw him blazing still;
And bathe in gold the misty dale
And flash upon the hill.

I turned me to the pillow then
To call back Night, and see
Your worlds of solemn light, again
Throb with your heart and me!

It would not do – the pillow glowed
And glowed both roof and floor
And birds sang loudly in the wood,
And fresh winds shook the door.

The curtains waved, the wakened
flies
Were murmuring round my room
Imprisoned there, till I should rise
And give them leave to roam.

O stars and dreams
and Gentle Night –
O Night and stars return
And hide me from the hostile light
That does not warm but burn –

That drains the blood of suffering
men –
Drinks tears instead of dew –
Let me sleep through his blinding
reign
And only wake with you!

Nach vier Einleitungstakten im Klavier in einem sehr bewegtem Allegro setzt die Singstimme in einer rezitativisch empfundenen und recht dramatischen ersten Strophe ein, stets dodekaphonisch gestaltet.

Das Vorspiel zur zweiten Strophe wird von einer durchgehenden 8tel-Bewegung in Form von Ganztonskalen in der linken Hand des Klaviers beherrscht, während darüber entsprechende Harmonisationen stattfinden. Mit dem Einsatz der Singstimme in der zweiten Strophe (T. 402) wird eine neue Reihe eingeführt, die

Reihe

All through the night your glo - rious eyes were ga - zing down in mine, etc.

Über eine synkopierende, homophone Klavierbegleitung erklingt in der dritten Strophe (T. 416) eine transponierte Fortsetzung der zuletzt verwendeten Reihe, variiert, um der richtigen Deklamation gerecht zu werden. Zur Illustration des Wortes „petrel“ (*Sturmvogel*) dient im Takt 430 die entsprechend lautmalerische Begleitung (Pralltriller) der hoch geführten Bassklarinette. Ein ausgesponnenes Nachspiel, das die synkopierte Begleitung von vorhin beibehält, führt zur vierten Strophe (T. 444), wo ein neues Metrum (6/8) eingeführt wird. Hier herrscht nun eine eher homophone und erweitert tonale Kompositionsweise mit einer neuen, reihenungebundenen Thematik. Im Takt 460 findet der Versuch einer Textausdeutung des Wortes „one“ statt indem die zweistimmig geführten Stimmen (Gesang + Melodieinstrumente) in nur einen Ton münden.

Musical score for Soprano (Sop.), Bk1, and Vc. The score is in 2/4 time. The Soprano part has lyrics: "And proved us one". The Bk1 part has a piano marking *pp*. The Vc part has a piano marking *pp*.

Die fünfte Strophe ist wieder dodekaphonisch rezitativisch gehalten, wobei die Singstimme nur von sehr lang ausgehaltenen Klavierakkorden gestützt wird. In einer 3-taktigen Überleitung zur nächsten Strophe modulieren die Melodieinstrumente nach a-Moll.

In der sechsten Strophe (T. 485) wird über einem ostinaten a-Moll-Bass eine neue, ganztonskalenförmige Reihe aufgestellt, während die häufigen, deklamationsbedingten Taktwechsel und Synkopenskandierungen die Dramatik antreiben.

Die nächsten drei Strophen (Strophen 7 bis inkl. 9) bilden zusammen einen Abschnitt. In der siebenten Strophe (T. 504) wird mit den 16teln im Klavier ein neues Element eingeführt, das in dieser Strophe die Begleitung übernimmt, während im Gesang abermals eine neue Reihe in Erscheinung tritt. Die achte Strophe nimmt deutlich Bezug auf die vorhergehende, wobei die dramatische Note bis zu einem *forte*-Höhepunkt im Takt 528 gesteigert wird. Auf der zweiten Achtel des Taktes beginnt dann *subito piano* die neunte Strophe, die dem letzten, absoluten Höhepunkt des Liedes zustrebt (*forte*-Fermate auf dem hohen „a“ in der Singstimme).

Es folgt die rein illustrativ komponierte zehnte Strophe (T. 539), in der Cello und Klavier wallende Vorhänge und surrende Fliegen darstellen – charakteristische, motivische, dodekaphonische Elemente treten nur in der Gesangsstimme auf.

Abbildung 55 Notenbeispiel, 10. Strophe Beginn (T. 539 ff)

Nach einer eintaktigen Generalpause beginnt der letzte Abschnitt (T. 555, Strophen 11 und 12) im ausgesprochenen *tranquillo* und mit sehr homophoner Begleitung, wobei im zweiten Takt des Abschnitts eine letzte *ppp*-Erinnerung an den wehenden Vorhang von vorhin im Klavier erklingt. Der ernste Charakter der letzten beiden Strophen wird durch die musikalische Schlichtheit und das

langsame Tempo (*adagio*) effektiv umgesetzt – ein Bitten, ja Flehen um das Wiedereintreten der Nacht, die vor dem feindlichen Licht des Tages retten soll. Die Wirkung des *voce-sola* Schlusses kommt allerdings nur in der Klavierliedfassung zur Wirkung, wo der Zyklus tatsächlich mit der unbegleiteten Singstimme aufhört („and only wake with you“).

IX. Epilogue

Riches I hold in light esteem
And love I laugh to scorn
And lust of fame is but a dream
That vanished with the morn –

And if I pray – the only prayer
That moves my lips for me
Is – “Leave the heart that now I bear
And give me liberty”

Yes, as my swift days near their goal
‘Tis all that I implore –
Through life and death, a chainless soul
With courage to endure!

Die drei Strophen des Epilogs werden von der Sängerin in drei Weisen vorgetragen: die erste Strophe wird nur gesprochen, unbegleitet. In der zweiten Strophe skandiert die Singstimme rhythmisch über die an das Präludium zurückerinnernde Begleitung bis sie in der dritten Strophe (T. 591) endlich wirklich zu singen beginnt.

Abbildung 56 Notenbeispiel, Beg. 2. Strophe

Ab Takt 596 befindet sich, wie auch im Präludium, die strukturgebende Reihe im Bass, während in der Gesangsstimme eine neue Reihe eingeführt wird. Das im Takt 605 beginnende Nachspiel endet in einem vehementen, hoffnungserfüllten

H-Dur-Unisono, das dieses unglaublich dicht gearbeitete und vielschichtige Werk zu seinem effektvollen Abschluss bringt.

4.5 KLAVIERWERKE

4.5.1 Generelles

Abgesehen von den frühesten Kompositionen aus Gabriels Kindheit und Jugend, die zahlreiche, noch sehr epigonal-klassizistisch angelegte Werke für Solo-Klavier umfassen, findet man in seinem Werkverzeichnis erst sehr spät Kompositionen für Klavier, obwohl – oder vielleicht gerade weil – es sein „eigenes“ Instrument ist. Versucht er sich dadurch vielleicht der Verantwortung zu entziehen, seine eigenen, mitunter doch recht anspruchsvollen Werke gar selber spielen zu müssen? Natürlich schrieb Gabriel auch in seinen Erwachsenenjahren für Klavier, aber immer nur als Begleitinstrument oder Teil eines Kammermusikensembles – dies ist wohl auch darauf zurückzuführen, dass er sich selbst als Pianist immer eher der begleitenden oder kammermusikalischen Funktion verschrieben hat und sich nicht so sehr als Solist sah.

Die ersten ausschließlich für Klavier geschriebenen Werke entstanden 2000, der Bitte seines Sohnes Martin folgend, der sich für seine Hochzeit eine möglichst untraditionelle musikalische Umrahmung wünschte. So entstanden die zwei heiteren Stücke des Opus 52 für Klavier zu vier Händen – ein Marsch und ein Quodlibet, in das unter anderem, dem Anlass entsprechend, Mozarts „Bewahret euch vor Weibertücken...“ und „Warnung“ (*„Männer suchen stets zu naschen...“*) integriert sind.

Nun scheint Gabriels Sicherheitsabstand zur Klaviermusik stetig abzunehmen – schon im darauffolgenden Jahr entstehen neben einer Sonatine für 4-händiges Klavier, die Teile des eben genannten Opus 52 enthält, die Klaviervariationen über den Choral „Such, wer da will, ein ander Ziel“ (Op. 57).

Im Jahr 2003 entstehen die *„Ballade in D“* (Op. 68), die *„Five Bagatelles for Piano“* (Op. 74), die *„Sonate für Klavier“* (Op. 83) und 2004 die *„Neuen Bagatellen“* – die drei letzten Werke wurden für die amerikanische Pianistin Kimberly Davenport geschrieben, obwohl nur die letzten beiden eine ausdrückliche Widmung tragen.

Neben Kimberly Davenport waren Elisabeth Weißhaar-Dvořak und ihre begabten jungen Schüler eine maßgebliche Inspiration für Gabriels Klavierkompositionen. So entstanden 2006 eine Reihe Kompositionen für zwei Klaviere: das *Capriccio für 2 Klaviere* (Op. 109), ein *Adagio* (Op. 110), eine *Badinerie* (Op. 111) und eine *Sonate* (Op. 112).

Die bis dato letzten Werke für Soloklavier sind die ebenfalls 2006 entstandenen *Drei zweistimmige Inventionen* für Klavier (Op. 113a), eine Umarbeitung der *Sonatinetta für Flöte und Oboe* (Op. 113), die *Partita* (Op. 134, 2009) sowie die *Zwölftonspielereien* (Op. 135, 2009).

Als Analyse-Beispiel für Gabriels Klaviermusik sollen nun die *Neuen Bagatellen* dienen, seine wohl gehaltvollsten und schon rein ausdehnungsmäßig substantiellsten Kompositionen in dieser Gattung.

4.5.2 Neue Bagatellen für Klavier, Op. 86

Die Neuen Bagatellen für Klavier, denen schon die *Five Bagatelles for Piano* (Op. 74) vorausgegangen waren, wurden zwischen Ende Dezember 2003 und Anfang Jänner 2004 für die amerikanische Pianistin Kimberly Davenport geschrieben.

Die sieben Bagatellen basieren alle auf musikalischem Material der kurz zuvor entstandenen Bassklarinetten-Etüden – da Etüden ja vornehmlich für den Übungs- und Hausgebrauch bestimmt sind, fand Gabriel, es sei „schad“ um die Musik“ wenn diese nicht anderswo verwendet würde. So entschied er sich, einige der Etüden in Klavier-Bagatellen umzuarbeiten, wobei von „bagatellartig“ im ursprünglichen Sinne des Wortes eigentlich hier nicht mehr die Rede sein kann, da die einzelnen Stücke teilweise sehr vielschichtig gearbeitet sind.

Obwohl alle Bagatellen zwölftönig gearbeitet sind, bemerkt man in diesen Werken eine deutlich freiere Handhabung der Zwölftontechnik – so kommen beispielsweise oftmalige Tonwiederholungen vor, oder Reihen, die eben nicht aus zwölf, sondern vielleicht aus elf oder gar nur aus zehn Tönen bestehen. Manche der Bagatellen sind auch sehr klar bestimmten Tonarten zuzuordnen. Eine gewisse Freiheit ist auch in Hinblick auf die Form in diesen Stücken zu bemerken.

Die **erste Bagatelle** (*Adagio*) basiert auf der ersten Bassklarinetten-Etüde. Das musikalische Gerüst, das durch das ganze Stück hindurch präsent ist, ist geprägt durch ein Motiv aus einem abfallendem kleinen Sekundschrift und einer aufsteigenden großen Terz.



Abbildung 57 Die ersten Takte mit Hauptmotiv (r. H.) und Begleitung (l. H.)

Dieses dreitönige Motiv wird sofort auf einer anderen Tonstufe wiederholt – eine absteigende Folge von sechs Tönen beschließt das Hauptthema (T. 1–10) – die Reihe wurde geboren (diese Bagatelle ist eine der wenigen mit einer vollständigen Zwölftonreihe). Ab dem 11. Takt wird die Reihe, in etwas variierten Form (Oktavierungen und zwischengefügte Achtelfiguren) und auf einer anderen Tonstufe vollständig wiederholt. Im 21. Takt wird das Stück durch ein unangekündigtes Forte dramatischer; bislang noch nicht dagewesene Sechzehntelskalen kommen als neues Element hinzu, wobei das Grundmotiv immer noch deutlich herauszuhören ist (diesmal mit einer abfallenden Non beginnend, die Sekund wird also oktaviert).

Ab Takt 32 erscheint die Reihe wieder in ihrer ursprünglichen Tonhöhe, im ersten Teil etwas anders rhythmisiert. Die begleitende linke Hand wird ruhiger (im Takt 36 erstmals halbe Noten), die Bagatelle findet einen *pianissimo*-Schluss.

Das musikalische Material der **zweiten Bagatelle** (*Moderato*) geht auf die zweite Etüde zurück. In diesem Stück wird das Hauptthema hauptsächlich von der linken Hand getragen, während die rechte eine akkordische Begleitung übernimmt – zunächst in halben Noten, später auch schärfer rhythmisiert.



Abbildung 58 Anfangstakte der 2. Bagatelle

Nur vier Takte lang (ab T. 13) wird das Thema von der rechten Hand übernommen. Die Bagatelle ist sehr frei zwölftönig, da regelmäßige Tonwiederholungen im Hauptthema vorkommen, kann von keiner Reihe gesprochen werden.

Formal gesehen kann man im weiteren Sinn von drei kurzen Teilen (a-b-c) sprechen, die anschließend gleich wiederholt werden, wobei der Mittelteil in der Wiederholung um zwei Takte verlängert ist:

| | | | |
|------------|--------------|-------------------------|-------|
| a: T. 1–4 | a': | T. | 13–16 |
| b: T. 5–8 | b': T. 17–21 | (um 2 Takte verlängert) | |
| c: T. 9–12 | c': T. 22–25 | | |

Das Stück geht von e-Moll aus und kehrt auf mannigfaltigen Wegen am Ende des Stücks zur Anfangstonalität zurück, wobei die rechte Hand mit ihren Akkorden *pianissimo* in die höchsten Register des Klaviers aufsteigt.

Die **dritte Bagatelle** (*Andante, quasi adagio. Un poco capriccioso*) geht auf die dritte Etüde zurück und ist in ihrer Form sehr frei – man könnte sagen, das „Un poco capriccioso“ beziehe sich hier auch auf die formale Gestaltung. Wieder ist die dodekaphonische Arbeitsweise sehr frei gehandhabt und weist keine strikte Zwölftonreihe auf.

Das Thema ist zusammengesetzt aus einem 4-Takter und seiner variierten Wiederholung (T. 1–8).



Abbildung 59 Anfangstakte, Bagatelle 3

Ab Takt 9 setzt ein neuer, sich ziemlich tonal gebärdender Teil ein, der aber den Grundrhythmus der rechten Hand vom Anfang des Stückes beibehält. Es handelt sich hier um einen 4-Takter mit einem angehängten 2-Takter (bzw. einem 1-Takter und seiner variierten Wiederholung).

Ein neues Element wird im Takt 15 in Form von 32tel-Figuren eingeführt, ebenso wird neues Zwölftonmaterial verwendet. Ab Takt 19 beginnt abermals ein neuer Teil – das musikalische Material der Bagatelle wird dauernd fortgesponnen, unter Anwendung pseudo-dodekaphonischer Methoden, bis uns im Takt 27 wieder die Anfangssituation begegnet, die das Stück, von *piano* nach *pianissimo* decrescierend, in der Ausgangstonalität G-Dur zu Ende führt.

Die **vierte Bagatelle** (*Tempo di Polka*) basiert auf der sechsten Etüde und ist als erweitertes G-Dur zu verstehen, mit einem in e-Moll stehenden Mittelteil. Formal gesehen handelt es sich um eine 3-teilige Scherzoform (also Scherzo-Trio-Scherzo) mit einer winzigen abschließenden Coda.

Der Scherzoteil gliedert sich in vier Abschnitte: das neuntaktige Thema (a), das dreimal, immer anders variiert, wiederholt wird (a', a'', a'''). Das Polkathema besteht aus einem 2-Takter und seiner Wiederholung, einem weiteren 2-Takter mit sequenzierender Wiederholung, die um einen Takt verlängert ist (T. 1–9).

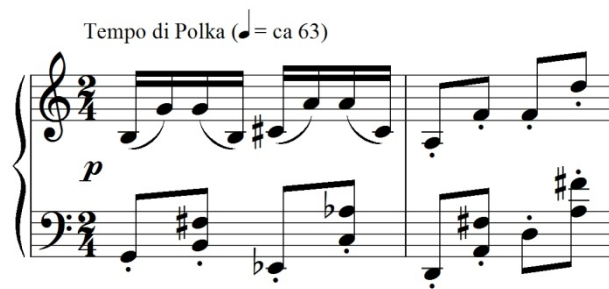


Abbildung 60 erster 2-Takter des Polkathemas

Der Teil a' ist die variierte und transponierte Wiederholung von a, unter Weglassung des Verlängerungstaktes. (T. 10–17). Ab dem 18. Takt erklingt abermals eine variierte Wiederholung von a (a''), allerdings um einen Takt im Vergleich zu a verlängert. Im Takt 28 setzt mit einer ruhigen Legato-Begleitung der Abschnitt a''' ein, wobei die 2-Takter von a nun zu 3-Taktern erweitert worden sind. Vier kadenzierende Schlusstakte bringen den Scherzoteil zu einem Schluss auf G. (T. 37)

Im Trio erklingen nach zwei Vorreitertakten (T. 38–39) zwei chromatische, ironisierende Espressivo-Takte, die von einer Wiederholung der Vorreitertakte gefolgt wird (hier werden also aus den Vorreitern, quasi „Nachreiter“).



Abbildung 61 Anfangstakte des Trios

Einem *forte*-Mittelteil (T. 44–49) folgt ab Takt 50 die Wiederholung des Trio-Anfangs, variiert und erweitert bis Takt 55. Der Scherzoteil kehrt nun unverändert wieder und mündet zum Schluss in eine kurze Coda.

Die **fünfte Bagatelle** (*Allegro*) greift auf die 14. Etüde zurück und gliedert sich in vier Teile,

| | | | |
|-----|----------|----------|--------------------------------------------|
| A: | T. 1–14 | 14 Takte | a (T. 1–5) – b (T. 6–10) – c (T. 11–14) |
| B: | T. 15–24 | 9 Takte | α (T. 15–20) – α' (T. 21–24) |
| A': | T. 25–30 | 6 Takte | |
| B': | T. 31–41 | 11 Takte | |

wobei A und A' sowie B und B' zusammen je 20 Takte, also eine äußerst symmetrische Bauart ergeben. Teil A' ist im Vergleich zu A um fünf Takte verkürzt, Teil B' im Vergleich zu B um zwei Takte, durch eine codaartige Erweiterung über einen metrisch verfremdenden, ostinaten Bass verlängert.

Im Charakter ist das nicht dodekaphonisch erfundene Stück durchwegs heiter, musikantisch und virtuos. Ausgangspunkt ist der allererste Akkord E-Dur/e-Moll:



Abbildung 62 die ersten Takte von A

Folgerichtig beginnt der Teil B auf der Dominante von e-Moll, als großer Kontrast im *piano*:



Abbildung 63 Beginn des Teils B

Nach mannigfachen Modulationen und thematischen Spielereien mündet der Satz in eine deutliche e-Moll Coda:



Abbildung 64 Beginn der Coda

Die **sechste Bagatelle** (*Perpetuum mobile*), die auf der 16. Etüde basiert, besticht durch ihre im schnellsten Tempo dahinhuschende, fortdrängende 16tel-Bewegung, die nur stellenweise von statischeren Takten unterbrochen wird. Das 16tel-Hauptthema wird in den ersten fünf Takten *piano* vorgestellt und gleich anschließend auf einer anderen Tonstufe weitergesponnen.



Abbildung 65 Beginn der 6. Bagatelle

Das ganze Stück hindurch wird das Thema in ähnlicher Weise verarbeitet, immer wieder durch kurze anders geartete musikalische Einschübe unterbrochen. Im 21. Takt erscheint dieses Hauptthema zum ersten Mal *forte*, bis es im Takt 30 durch eine *pianissimo*-Variation des motivischen Gedankens der ersten zwei Takte abgelöst wird. Ein kurzer 2-stimmiger Kanon (T. 36) leitet zum erneut aufscheinenden Hauptthema (T. 39) über, das dieses Mal um das thematische Geschehen vom Takt 34 erweitert ist. Ab Takt 44 erklingt das Thema auf e mit einer geschärften Begleitung, gefolgt von einem kurzen Zitat: „O du lieber Augustin“.



Abbildung 66 das Augustin-Zitat (T. 48 ff)

Nach einer kurzfristigen Wiederaufnahme des Hauptthemas im 51. Takt, wird im Takt 54 sofort wieder auf den „Lieben Augustin“ umgeschaltet, der diesmal in seinem Originalmetrum – $\frac{3}{4}$ Takt – steht. Bis zum Schluss dieses heiteren Stückes wird das 16tel-Thema immer weiter fortgesponnen, mit den schon obligatorischen Unterbrechungen durch den *Augustin*. Ein „da capo ad infinitum“ am Schluss der Bagatelle fordert die Rückkehr zum Beginn des Stückes, so lange bis der Pianist mit einem „und so weiter, und so weiter“ meint, es sei genug...

Die **siebente Bagatelle** (*Tempo giusto, un poco scurrile*) stützt sich auf die 17. Bassklarinetten-Etüde und ist als metrische Studie zu verstehen, in der jeweils Taktwechsel von $\frac{2}{4}$ zu $\frac{3}{4}$ zu $\frac{4}{4}$ zu $\frac{5}{4}$ und schließlich zu $\frac{6}{4}$ vorkommen – diese Reihenfolge der Metren wird während des ganzen Stückes durchgehalten.



Abbildung 67 Beginn der 7. Bagatelle mit allen Taktwechsel

Formal gesehen handelt es sich bei der letzten Bagatelle um eine einfache Variationenreihe. Das Thema ist in diesem Fall „endlich“ wieder eine Zwölftonreihe, wobei auch hier einige Tonwiederholungen vorkommen dürfen. Insgesamt wird das Thema 12 Mal variiert, das erste Mal im Takt 7, auf einer anderen Tonstufe und mit eingefügten, belebenden 8tel- und 16tel-Figuren,

während die metrischen Begebenheiten völlig beibehalten werden. Die nächste Variation ist um einen Takt verkürzt, also nur fünf Takte lang – pro Metrum ein Takt. Die dritte Variation setzt im 18. Takt ein. Wie die nächsten drei Variationen (Var. 4, 5 und 6) ist auch diese auf fünf Takte verkürzt. Die sechste Variation, ab Takt 33, wird durch die Einführung von 8tel-Triolen verdichtet, die siebente (T. 38), die nun wieder sechs Takte aufweist, bringt mit einem skalenhaften 16tel-Motiv ein neues Element ins Spiel. Bei den nächsten drei Variationen (Var. 8, 9 und 10) handelt es sich wieder um verkürzte 5-Takter. Ein *poco più mosso* im Takt 59 treibt das Geschehen bei der 11. Variation (nun wieder ein 6-Takter) voran. Eine letzte, 5-taktige Variation (T. 65) steigert die Dynamik Takt für Takt von *piano* über *mezzo-piano* bis *forte* und führt im Takt 70 in eine sehr vehemente und virtuose Coda, die im ständigen *fortissimo* zum starken, düsteren a-Moll-Schluss der Neuen Bagatellen führt.

4.6 STREICHQUARTETTE

4.6.1 Generelles

„Sehr gern hab ich natürlich für Streichinstrumente, für Streichquartett geschrieben, weil das ganz einfach wirklich die kultivierteste und schwierigste Art und Weise ist, sich musikalisch verständlich zu machen.“⁴⁰

So begann Gabriel schon früh, sich mit dem Streichquartett auseinanderzusetzen. Erste Gehversuche in dieser Gattung fanden schon vor seiner Studienzeit statt – sein erstes ernst zu nehmendes, allerdings noch nicht in die Opuszählung inkludiertes Streichquartett entstand im Jahr 1951 (WoO 2) und gelangte am 21.4.1952 im Brahms-Saal durch das Konvicka-Quartett zur Uraufführung. Im darauffolgenden Jahr wurde bereits das nächste Werk für diese Gattung geschrieben, sein damaliges „zweites Streichquartett“ (WoO 8, nicht zu verwechseln mit dem späteren 2. *Streichquartett*, Op. 11). Bei diesen sehr frühen Werken für Streichquartett hatte Gabriel seinen individuellen Personalstil noch nicht erreicht – er selbst meint, das erste sei „kontrapunktisch sehr überladen“ gewesen und mit seinen häufigen Taktwechseln (die ersten vier Takte stehen je in unterschiedlichen Metren) stark von Stravinsky geprägt⁴¹ und das zweite noch zu sehr an Bartók orientiert.⁴² Doch war ihm die Musik des ersten Quartetts scheinbar nicht in Vergessenheit geraten, denn bei der Komposition seines letzten Streichquartetts (Op. 119) greift er bewusst auf Material dieses sehr frühen Werks zurück.

Nach diesen ersten Ausflügen in die Quartett-Gattung schrieb Gabriel über 10 Jahre nichts für Streichquartett und beschäftigte sich vor allem mit größer besetzten Werken, etwa mit den ersten Orchesterkonzerten oder der Kantate „Das grüne Holz auf Golgatha“. Erst 1966 entstand wieder ein Streichquartett, das von ihm offiziell als „1. Streichquartett“ bezeichnete Opus 9, das am 19.4.1967 vom Ostrauer Streichquartett im Brahms-Saal uraufgeführt wurde. Im *Volksblatt* (21.4.1967) erschien eine den Gabriel-Stil recht treffend beschreibende Kritik:

⁴⁰ Interview 3

⁴¹ Interview 1

⁴² Interview 2

Wolfgang Gabriel als Vertreter der jüngeren Generation verwendet in seinem 3. Streichquartett Elemente des Zwölftonstils in durchaus persönlicher Weise. Er versteht es, durch rhythmische Profilierung den beiden Ecksätzen kräftige musikantische Akzente zu verleihen, schmuggelt sogar etwas skurillen Humor ein. Im Gegensatz zu dem hier aufgelockerten Klang zeigt er sich im Mittelsatz (Fuge) – als Ergebnis konsequenter Stimmführung – kompromißlos und gewinnt damit einen sehr anspruchsvollen, günstig gelagerten Schwerpunkt.⁴³

Zwei weitere Streichquartette entstanden in den darauffolgenden Jahren: 1968 das zweite (Uraufführung 1969 im Großen Sendesaal) und 1973 das dritte (Uraufführungsdatum nicht eruierbar, Wiederaufführung 1977 im Brahms-Saal durch das Ostrauer-Quartett).

Nun folgte eine sehr lange Streichquartett-freie Zeit – das nächste entstand erst wieder 2003, und zwar auf Anregung des jungen Violinisten Dominik Hellsberg, für dessen Streichquartett alle späteren Streichquartette Gabriels (also die Quartette 4–7) geschrieben worden sind.

Vergleicht man alle neun Streichquartette im Hinblick auf ihre Form, fällt auf, dass nur die ersten zwei, also jene ohne Opusnummerierung, dem klassischen 4-sätzigen Schema folgen. Das 1. Streichquartett mit Opuszahl ist drei-sätzig, wie auch das dritte (Op. 24), fünfte (Op. 84) und sechste (Op. 107). Das zweite (Op. 11) und siebente (Op. 119) sind fünf-sätzig, das vierte (Op. 67) verfügt gar über sechs Sätze.

Obwohl die späteren Streichquartette sicherlich nicht ohne die Vorbilder Bartók oder auch des späten Beethoven möglich gewesen wären, so ist in diesen Werken der Einfluss dieser Meister auf Gabriels Stil freier als in den ersten Streichquartetten, bei denen sich Gabriels Personalstil durch die Bartók-Nähe noch nicht recht entfalten konnte. Er selbst spricht diese Streichquartett-Vorbilder in einem Interview an:

„Sehr viel später, zur Zeit meiner letzten Streichquartette (4-7), ist Bartók zusammen mit den letzten Beethoven-Quartetten Pate gestanden an meinem

⁴³ Prof. Schmidek: „Musik kennt keine Grenzen“, im *Volksblatt*, 21.4.1967, S. 7

Stil, der in diesen Werken zumindest ohne die Streichquartette von Bartók nicht denkbar wäre.“⁴⁴

Gabriels gesamter Erfahrungsschatz auf dem Gebiet des Streichquartetts wird in seinem siebenten Streichquartett, dem wir uns nun etwas näher widmen wollen, voll ausgeschöpft.

4.6.2 7. Streichquartett, Op. 119

Gabriels siebentes Streichquartett ist im Dezember 2007 ohne Auftrag, quasi bewusst als Opus summum dieser Gattung, entstanden und weist mitunter auch stark autobiographische Züge auf. Etwa dass Gabriel auf das Thema seines allerersten Streichquartetts (WoO 2), das ihm bis heute in seinem Bewusstsein einen sehr lebendigen Eindruck hinterließ, zurückgreift. Oder die Verwendung von thematischem Material aus einem weiteren Frühwerk, der Kantate „Das grüne Holz auf Golgatha“ (Op. 3), die ob ihrer rhythmischen Prägnanz ihm immer lieb und teuer war. Auch das B-A-C-H Thema, das im 3. Satz als Hommage an den Meister auftaucht, mit dem sich Gabriel während seiner musikalischen Laufbahn doch intensivst auseinandergesetzt hat, macht dieses Werk zu einem der persönlichsten aus seiner Feder. Neben seiner Bach-Affinität kommt auch die Liebe zu Beethoven nicht zu kurz – Gabriel erinnert bewusst an den 1. Satz des Beethov'schen cis-Moll Streichquartetts Op. 131, sowohl in Bezug auf die Form als auch auf den Charakter.

Nach eigener Aussage soll dies sein letztes Werk für Streichquartett gewesen sein – denn *„wie sollte ich nach dieser verdichteten Form einer Komposition in Zukunft etwas gleich- oder gar mehrwertiges schreiben“*.⁴⁵

1. Satz: Adagio

Der erste Satz dieses Quartetts gebärdet sich in seiner Form als eine äußerst komplexe und dicht gearbeitete kanonische Fuge bestehend aus zwölf themenbringenden Abschnitten (quasi aus einer Exposition und elf Durchführungsteilen) mit jeweils dazwischen liegenden themenungebundenen

⁴⁴ Interview 2

⁴⁵ Gespräch am 5.5.2009, Wien

Zwischenspielen (meist nach einem Taktwechsel mit stets gleichem thematischen Material). Der Expositionsteil (inkl. Zwischenspiel) ist 13 Takte lang, die 10 Durchführungsteile werden sukzessive kürzer, dadurch das musikalische Geschehen stark verdichtend – so hat der erste z.B. eine Dauer von 12 Takten, der zweite 11 Takte, usw, bis zum 10. Durchführungsteil, der nur noch aus drei Takten besteht. Zwei abschließende Takte führen zum Schluss des Satzes. Die folgende Tabelle soll dazu dienen, diese Konstruktion in einer übersichtlichen und anschaulichen Art darzustellen:

| Takt | Abschnitt | Länge |
|----------|------------------|----------|
| 1–9 | Exposition | 13 Takte |
| 10–13 | Zwischenspiel 1 | |
| 14–21 | Durchführung 1 | 12 Takte |
| 22–25 | Zwischenspiel 2 | |
| 26–31 | Durchführung 2 | 11 Takte |
| 32–36 | Zwischenspiel 3 | |
| 37–42 | Durchführung 3 | 10 Takte |
| 43–46 | Zwischenspiel 4 | |
| 47–53 | Durchführung 4 | 9 Takte |
| 54–55 | Zwischenspiel 5 | |
| 56–60 ½ | Durchführung 5 | 8 Takte |
| 60 ½ –63 | Zwischenspiel 6 | |
| 64–66 | Durchführung 6 | 7 Takte |
| 67–70 | Zwischenspiel 7 | |
| 71–74 | Durchführung 7 | 6 Takte |
| 75–76 | Zwischenspiel 8 | |
| 77–79 | Durchführung 8 | 5 Takte |
| 80–81 | Zwischenspiel 9 | |
| 82–84 | Durchführung 9 | 4 Takte |
| 85 | Zwischenspiel 10 | |



Abbildung 69 erstes Zwischenspiel, T. 10 ff

Der erste Durchführungsteil verarbeitet zunächst den Krebs der Reihe, der in nun kürzeren Abständen vom Cello bis in die erste Violine wandert, dann den Krebs der Umkehrung, der in der Violine und einen halben Takt später im Cello auftaucht. Das zweite Zwischenspiel steht wieder im 5/4 Takt.



Abbildung 70 Krebs d. Reihe im Cello, T. 14 ff

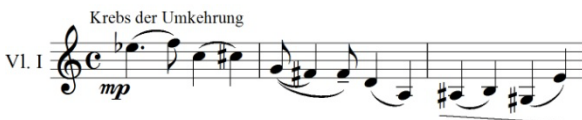


Abbildung 71 Krebs d. Umkehrung in der 1. VI, T. 19 ff

Die Umkehrung der Reihe, zunächst in allen Stimmen gleich rhythmisiert, bildet die Basis für den zweiten Durchführungsteil. Es setzt zuerst die Viola ein, dicht gefolgt von erster und zweiter Violine, sowie dem Cello.



Abbildung 72 Umkehrung d. Reihe, T. 26 ff

Rhythmische Abweichungen von der ursprünglichen Gestalt treten bald in den verschiedenen Stimmen auf. Das dritte Zwischenspiel steht diesmal nicht in einer anderen Taktart, wird aber durch ein *subito piano* vom thematischen Teil abgegrenzt.

Der dritte Durchführungsteil (T. 37) wird von einem Kanon zwischen erster und zweiter Violine getragen, die nun wieder die Reihe in ihrer Urform bringen, während die Unterstimmen homophon begleiten. Ein abermaliger Wechsel zum 5/4 Takt und ein *decrescendo* zum *pianissimo* signalisieren das vierte Zwischenspiel (T. 43).

Im vierten Durchführungsteil (T. 47) bringt die erste Violine die Reihe in diminuierter und leicht abgeänderter Form, während die eng geführte zweite Violine die Umkehrung aufgreift. Das Cello spielt die Reihe in ihrer ursprünglichen Rhythmisierung im Kanon mit der Viola. Ein *decrescendo* über die zwei Zwischenspieltakte (T. 54-55) führen von *forte* zu *mezzo-forte*.

Der fünfte Durchführungsteil (T. 56) bringt im Cello die Reihe und, fugiert, ihre Diminution in den drei Oberstimmen.

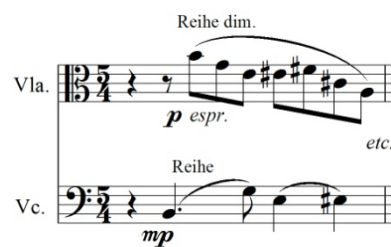


Abbildung 73 Reihe (Vc.) und ihre Diminution, T. 56

Das 2 ½-taktige sechste Zwischenspiel (T. 61) steht in *piano* und wird von charakteristischen Quartschritten im Cello getragen, die in der ersten Violine diminuiert in Achteln erscheinen.

Im nächsten Abschnitt ist das Zwischenspiel mit vier Takten zum ersten Mal länger als der 3-taktige thematische Durchführungsteil (T. 64), der die Reihe in einem Kanon zwischen erster Violine und Viola bringt – *dolce*.

Eine neue Rhythmisierung des Krebses wird im siebenten Durchführungsteil (T. 71) in allen Stimmen aufgegriffen (*poco agitato*).



Abbildung 74 Beg. d. 7. Durchführung, T. 71 ff

Das anschließende achte Zwischenspiel (T. 75) steht wieder im 5/4 Takt und führt über zwei Takte vom *forte* zum *piano* des nächsten Abschnitts.

Der neu rhythmisierte Krebs erscheint auch in der achten Durchführung (T. 77) und ebenso im neunten Zwischenspiel (T. 80), dadurch die Grenzen zwischen thematischem und überleitendem Teil erstmals verwischend.

Im neunten Durchführungsteil (T. 82) erscheint die Reihe in der ersten Violine und, in augmentierter Form, im Cello. Das Zwischenspiel ist erstmals auf nur einen Takt beschränkt (T. 85).

Der zehnte und letzte Durchführungsteil beginnt im 86. Takt mit einer 4-fachen Engführung der Reihe. Das letzte Zwischenspiel (T. 88), wie das vorhergehende nur eintaktig, steht nun im 3/2 Takt und wirkt ob der in allen Stimmen auftretenden langen Notenwerte abbremmend. Es wird von einem zweitaktigen abschließendem Teil gefolgt, in dem wir es wieder mit einer 4-fachen Engführung der Reihe zu tun haben.

2. Satz: Allegretto grazioso

Der zweite Satz ist dreiteilig angelegt:

Teil A (T. 1–112) *Allegretto* – Teil B (T. 113–128) *Adagio* – Teil A' (T. 129–178) *Allegretto*

Die Teile A und A' können noch weiter unterteilt werden: Teil A in a (T. 1–39) – b (T. 40–76) – a' (T. 77–112), wobei der Teil a noch einmal gegliedert wird in die Teile α (T. 1–8) – β (T. 9–27) – α' (T. 28–39). Rein von der zeitlichen Ausdehnung (gemessen an der Aufnahme der Uraufführung) hat Teil A eine Dauer von etwas über zwei Minuten, die Teile B und A' je ca. eine Minute – dem Expositionsteil kommt also deutliches Gewicht zuteil. Der Teil A' ist zweigeteilt in die Teile a'' (T. 129–59) und b' (T. 154–178).

Die themengebende, leicht burschikos anmutende Zwölftonreihe wird in den ersten acht Takten in der ersten Violine in Form von zwei gleich gebauten Viertaktern vorgestellt, wobei das Geschehen von Fis nach F abrutscht. Ein Gestaltungsprinzip, das in diesem Satz immer wiederkehren wird.



Abbildung 75 Beginn des 2. Satzes, VI I

Der Teil b ist ein streng kanonisch geführtes Pizzicato-Sätzchen mit einer neuen Reihe, deren Krebs bei Takt 48 vorgeführt wird.



Abbildung 76 Beginn d. Pizzicato-Sätzchens, T. 40 ff

Im 72. Takt erscheint abermals eine neue, aber nur kurzfristig verwendete Reihe. Im Takt 77 (Teil a') werden zur Belebung die Pizzicato-Achteln vom b-Teil als Begleitung kurz beibehalten um die Grenzen zwischen den Satzteilen etwas zu verwischen. Eine neue, kontrapunktierende Reihe wird im 103. Takt von der ersten Violine vorgeführt.

Im Adagio des Mittelteils (B) greift die Viola ein neues Thema auf, wobei man aber eigentlich die kontrapunktierende zweite Violine als Hauptstimme wahrnimmt, dadurch demonstrierend, dass eine neue Zwölftonreihe nicht immer die Hauptsache des musikalischen Geschehens sein muss.



Abbildung 77 Adagio, T. 113 ff

Im Takt 113 wird die Melodie von der zweiten Violine getragen, während in der Viola die neue Reihe auftaucht. Ähnlich verhält es sich im 116. Takt, wenn in der ersten Violine die Melodie erklingt und die zweite die neue Reihe aufgreift. Im Takt 119 erscheint die neue Reihe in der ersten Violine und wird nun endlich zum Hauptthema. Das Cello greift die neue Reihe erstmals im Takt 122 auf, während die hohen Streicher jubelnde Gegenstimmen dazu liefern.

Zwei im 7/8-Takt stehende Überleitungstakte (ab T. 127), in denen in der ersten Violine eine zaghafte Ankündigung des Initiationsrhythmus hervortritt, führen zum Teil A', der eine stark verkürzte Rekapitulation der ersten zwei Abschnitte des Teil A darstellt, mit einer ganz kurzen, 7-taktigen Überleitung zum attacca anschließenden 3. Satz.

3. Satz: Presto

Dem dritten Satz mit Scherzo-Charakter liegt wieder eine dreiteilige Gliederung zugrunde:

Teil A (T. 1–150): *Presto*, 3/8-Takt. Thema und vier Variationen, erweitertes a-Moll.

Teil B (T. 151–186): *Tranquillo*, 12/8-Takt. Deutlicher homophoner, lyrischer Kontrast zu A, schwankt zwischen C Dur und Moll.

Teil A' (T. 187–291): *Tempo I*, 3/8-Takt. Fortsetzung der Variationenreihe von A

In den ersten acht Takten des A-Teils wird das Thema (eine neue Reihe) in der ersten Violine in a-Moll vorgestellt, akkordisch begleitet von den Unterstimmen.



Abbildung 78 Beginn des Satzes, Thema in der VI. I

Der zweite Achttakter des Themas wird in den nachfolgenden Takten zwischen Cello und Viola aufgeteilt. In der ersten Variation (T. 17) wird diese Technik der Aufteilung beibehalten, diesmal zwischen Viola und erster Violine.

In der dritten Variation (T. 92) tritt eine deutliche Verlangsamung und eine schärfere Rhythmisierung des Themas ein, wobei im Cello ein viertöniges Thema in gleichen Notenwerten aufscheint, das später – bei Takt 113 – sich deutlicher der Gestalt nähert, die dann im Teil B von der ersten Violine schließlich enthüllt wird als das wohlbekannte B-A-C-H (die ersten Töne der neuen Reihe des Teils B).

Var. 3
poco pesante (♩ = 86)

VI. I
f

VI. II
f

Vla.
f

Vc.
f

Abbildung 79 Beginn der 3. Variation

Ein ruhiger, sehr kontrastierender Teil B (T. 151, *tranquillo*, 12/8), in dem die neue Reihe jeweils von tonalitätsverschleiernnden, wiegenden Akkordzerlegungen zwischen Cello und Viola begleitet wird, unterbricht die Variationenreihe.

Tranquillo (♩ = ca 70)

B-A-C-H

VI. I
p espr.

VI. II

Vla.
p

Vc.
p

Abbildung 80 Beginn des Teils B, neue R. in VI. I beginnend auf B-A-C-H

Die neue Reihe wird im 156. Takt von der zweiten Violine transponiert aufgenommen, im Takt 159 vom Cello (abermals transponiert) und erscheint in Folge auch in der ersten Violine (T. 167) und in der Viola (T. 172). Im 176. Takt

erscheint die Reihe im Kanon zwischen Cello und Viola im Abstand einer Duodezime. Die Reihe erklingt im 181. Takt in der ersten Violine, nun nach Des hinauf transponiert. Ein letztes Mal spielt die erste Violine im Takt 184 die vier Töne B-A-C-H. Ein *poco accelerando* ab Takt 185 führt zum Teil A'.

Im Takt 187, nun wieder im ursprünglich rasanten Tempo und im 3/8-Takt, wird die Variationenreihe des Teils A fortgesetzt. Die fünfte Variation, von der ersten Violine getragen, setzt in G-Dur ein. Die sechste Variation (T. 216) steht quasi in b-Moll und schließt in a-Moll. Die Variation 7 bringt ein erneut gesteigertes *presto* in a-Moll, das mit wilden 16tel-Bewegungen zum vierten Satz überleitet.

4. Satz: Allegro energico

Der vierte Satz folgt dem Schema der Sonatenhauptsatzform, eine nur sehr selten in Gabriels Schaffen anzutreffende Form. Das sehr markante Hauptthema geht auf einen Satz der Kantate „*Das grüne Holz auf Golgatha*“ aus dem Jahr 1956 zurück.

Der Hauptsatz (T. 1–35) setzt mit zwei Viertaktern ein, quasi ein viertaktiger Gedanke und seine Beantwortung, wobei der erste Viertakter zwei übereinanderliegende Reihen in den Außenstimmen bringt, der zweite Viertakter die je dazugehörigen Krebse.

Allegro energico (♩. = ca. 68)

Abbildung 81 Beginn des 4. Satzes

Ab Takt 9 entfaltet sich ein dreifacher Kanon unter Verwendung von Themenfragmenten aus beiden Reihen. Im Takt 13 bringt die erste Violine den nach Des transponierten ersten Viertakter, der vier Takte später weiter

fortgesponnen wird, wobei im Takt 19 in der ersten Violine eine 16tel-Variation des ersten Viertakters aufscheint.

Der Kanon wird im Takt 21 wiederholt, allerdings mit anderer Reihenfolge der Einsätze (nun von tief bis hoch, vorher umgekehrt). Ein Überleitungsteil (T. 25–35) führt zum Einsatz des lyrischen Seitensatzes im Takt 36, eine neue Reihe beginnend wieder mit den Tönen B-A-C-H (aber summa summarum eine andere Reihe als im vorangegangenen Satz).



Abbildung 82 Reihe des Seitensatzes

Bezüglich der Tonalität haben wir es nun mit einem Es-Dur zu tun, das durch Ges getrübt wird. Ab Takt 44 kanonische Einsätze im Abstand von einem Takt von der ersten Violine bis ins Cello. Im Takt 52 erklingt in der ersten Violine wieder in einem deutlichen Es-Dur die Umkehrung der Reihe. Die Schlussgruppe (ab T. 59) wird signalisiert durch eine anhaltende, durchgehende 16tel-Bewegung und eine neue, skalenartige Reihe (beginnend im Cello). Die Exposition endet in Es.



Abbildung 83 Schlussgruppe Vc., T. 59 f

Der Beginn der Durchführung ist im Takt 72 anzusiedeln, wo das Kopfsthema wieder aufgegriffen und verarbeitet wird. Ab Takt 84 erfolgt eine *piano*-Einführung eines neuen rhythmischen Gedankens, der am Ende der Durchführung immer größeres Gewicht bekommen wird.



Abbildung 84 Der neue rhythmische Gedanke (T. 84 ff)

Abspaltungsprozesse ab Takt 97; ein skalenhaftes *forte*-Unisono führt im Takt 101 zu *forte...più forte...* und schließlich *fortissimo* – dem Höhepunkt der Verarbeitung des Hauptthemas. Ab Takt 106 erfolgt die thematische Verarbeitung des Seitensatzes, später mit dem rhythmischen Gedanken des Hauptsatzes kombiniert (T. 118). Neues thematisches Material kommt ab dem 143. Takt hinzu, wo Gabriel aus autobiographischen Gründen auf das erste Thema seines ersten Streichquartetts (WoO 2) zurückgreift, so einen thematischen Bogen von seinem ersten zum letzten Werk dieser Gattung spannend.



Abbildung 85 Thema des 1. Streichquartetts (WoO 2)

Unter Verwendung dieses Themas und der Elemente vom Hauptsatz und der Schlussgruppe wird ab Takt 153 eine Hinführung zur Reprise (T. 167) gearbeitet.

In der Reprise entspricht Takt 175 dem 9. Takt, Takt 183 dem 21. Takt (allerdings auf einer anderen Tonstufe), die Überleitung (T. 192) zum Seitensatz dem 30. Takt und der Seitensatz (T. 198) entspricht Takt 36. Die Schlussgruppe erscheint hingegen in etwas abgeänderter Form und um

eine kurze Coda (ab T. 234, *ff*) verlängert, die zu einem langen Fermatenakkord führt, einem durch cis getrübbten Dominant-Sept-Nonen-Akkord auf E.



Abbildung 86
Schlussakkord des 4.
Satzes

5. Satz: Variationen über den Choral „Such, wer da will, ein ander Ziel“

Es handelt sich beim 5. Satz um einen Variationensatz, der mit der ersten Variation bereits einsetzt und das Thema erst als Coda am Schluss des Satzes als Epilog nachholt. Obwohl der Satz mit der ersten Variation beginnt, sei zur leichteren Nachvollziehung das Thema vom Schluss des Satzes bereits an dieser Stelle besprochen.

Die Struktur des Themas und sämtlicher Variationen sieht folgendermaßen aus (die Taktangaben beziehen sich auf das Thema in seiner Urgestalt):

a (T. 129–135) – a (T. 136–142) – b₁ (T. 143–147) – b₂ (T. 148–151)



Abbildung 87 Der Choral in seiner Urgestalt

Man beachte den thematischen Zusammenhang des Abgesangs (b₂) mit der Zweiten Hälfte von a.

Es handelt sich um einen Choral von Johann Stobäus (1518–1646), den Gabriel im Bachjahr 2000 in einem Konzert des Thomaner-Chors in Leipzig kennen gelernt hatte und der ihn ob seiner metrischen Eigenheiten (vor allem die charakteristischen Taktwechsel von 4/4 nach 6/4 bzw. 3/2) bis ins Jahr 2007 und darüber hinaus faszinierte.

Die erste Variation verwendet bereits eine sich dem Ductus des Themas anschmiegende Reihe, die den Rhythmus und die Auf- und Abwärtsbewegungen des Chorals beibehält. Es handelt sich schon im ersten Teil um einen Kanon zwischen Viola und Cello.



Abbildung 88 Satz 5, T. 1-5, Kanon zw. Viola und Cello

Im zweiten Teil a erfolgt eine Erweiterung des Tonraumes nach oben durch die erste Violine (T. 6). Im 11. Takt (Teil b₁) setzt das Cello mit dem Krebs der Reihe ein und wird sekundiert von der ersten Violine im Takt 13.



Abbildung 89 T. 11 ff, Krebs im Cello

Der Teil b₂ beginnt mit dem Einsatz der zweiten Violine im Auftakt zu Takt 16, die die Umkehrung der Reihe (beginnend auf dem fünften Ton der Reihe) bringt.

Im Takt 20 beginnt die zweite Variation, belebt durch ein neues Element: Triolen-Bewegungen.



Abbildung 90 Beginn der 2. Variation

In der dritten Variation (T. 39) werden alle vier Stimmen kanonisch geführt, auch im Teil b. Die vierte Variation (T. 62) ist mit *adagio* bezeichnet und bringt im Cello den in Tonalität und Metrum unveränderten Choral, während die erste Violine, ab und zu sekundiert von den Mittelstimmen, in freier Fantasie eine fioriturenreiche Gegenstimme erfindet.

Var. 4
Adagio (♩ = ca 52)

VI. I
p espr. molto

Vc.
p sempre, ma distinto

VI. II
etc.

Abbildung 91 Beginn der 4. Variation

In der fünften Variation, immer noch *adagio*, ist vom Thema des Chorals nur mehr das harmonische Gerüst in den drei Unterstimmen enthalten, während die erste Violine Zitate aus Bachs Motette „Fürchte dich nicht“ bringt, die auch von der zweiten Violine aufgegriffen werden (z.B. in den Takten 100 und 116).

Var. 5
♩ = ca 60

Zitat "Fürchte dich nicht"

VI. I
p espr.

VI. II
pp

Vla.
pp

Vc.
pp *Choralthema* *p espr.*

Abbildung 92 Beginn der 5. Variation

Die ganze Variation endet auf einem G-Dur-Dreiklang (*ppp*-Fermate) über den die erste Violine frei kadenziiert bis zu einem Plagalschluss (T. 127/128), der zum als Epilog nachgetragenen Thema in einfachster Harmonisierung hinführt.

4.7 WERKE FÜR EIN SOLO-INSTRUMENT (MIT ODER OHNE KLAVIERBEGLEITUNG)

4.7.1 Generelles

Schon in Gabriels Jugendmappe finden sich zahlreiche Sonatenkompositionen, damals hauptsächlich noch für sein eigenes Instrument, das Klavier, oder für das seines älteren Bruders, die Violine. In seinen späteren Kompositionsphasen schreibt er für diese beiden Instrumente nur wenig und erst relativ spät wieder Solo-Werke⁴⁶ – nämlich 1972 die *Acceleratio für Violine und Klavier* (Op. 16), die noch im selben Jahr von Eduard Melkus im Rahmen eines BBC-Recitals uraufgeführt wurde. Es sollten über dreißig Jahre vergehen bis sich Gabriel wieder ein wenig der Violine als Soloinstrument widmet und zwei Solosonaten für dieses Instrument komponiert – 2003 für Christian Glüxam, Konzertmeister des AOV, die *Solosonate* Op. 81 und ein Jahr später für seine ältere Tochter Brigitte die *Sonatine für Violine solo* (Op. 91).

Die vier Violoncello-Werke entstanden alle für Gabriels langjährigen Kammermusikfreund Norbert Theuretzbacher, zunächst 1995 das *Adagio* (Op. 41), das als Mittelsatz für die 1996 geschriebene *Sonate für Violoncello und Klavier* (Op. 42) wieder Verwendung fand. Neben zahlreichen Werken in anderer Besetzung für Theuretzbacher entstanden auch das *Pentaptychon für Violoncello und Klavier* (Op. 54, 2001) und 2003 die *Sonate für Violoncello solo* (Op. 80).

Viel zahlreicher sind hingegen die Kompositionen für Blasinstrumente, vor allem für Oboe und Bassklarinette. Die fünf Werke für Oboe, die alle für Martin Gabriel geschrieben wurden und hauptsächlich in Gabriels späterer, Hauptkompositionsphase entstanden sind, umfassen zwei Solo-Sonaten (Op. 46 und Op. 59), zwei Sonaten für Oboe und Klavier (Op. 32 und 60) und die 2008 komponierten *Drei Elegien für Oboe und Klavier* (Op. 127).

Für seinen jüngsten Sohn Bernhard entstand 2008 die *Sonate für Fagott und Klavier* (Op. 122); frühere Kompositionen für Fagott waren 1973 die *Ballade* (Op. 23a) und 1975 die *Sonate* (Op. 30a), beides Bearbeitung der jeweils entsprechenden Kompositionen für Bassklarinette.

⁴⁶ Dieses Kapitel spricht absichtlich nicht nur von Sonaten, da kürzere Kompositionsformen hier auch berücksichtigt werden sollen.

Die Bassklarinetten-Werke gehen, bis auf drei für die „Due Boemi“ geschriebenen Werke, von denen die Sonate Op. 30 im Anschluss näher betrachtet werden wird, alle auf die mehrjährige Freundschaft zurück, die Gabriel ab 2002 mit dem amerikanischen Bassklarinettisten Michael Davenport verband. Für ihn schrieb Gabriel im Jahr 2003 allein vier Solo-Werke (z.B. die Solosonate Op. 72 oder die *Five Bagatelles* Op. 73) und zwei Werke für Bassklarinette und Klavier – eine Bearbeitung der *Five Bagatelles* für Bassklarinette und Klavier (Op. 75) und die *Sechs Elegien* (Op. 82). Das neueste Werk für dieses Instrument wurde 2009 für die englische Bassklarinettistin Sarah Watts geschrieben, die wenige Monate zuvor Gabriels Sonate Op. 30 für eine CD-Aufnahme einspielte.

4.7.2 Sonate für Bassklarinette und Klavier über walisische Volkslieder, Op. 30a

Diese Sonate entstand zwischen dem 2. und 7. Juli 1975 und wurde für das Duo „Due Boemi di Praga“ geschrieben, die das Werk am 20. Oktober desselben Jahres im Palais Palfy zur Uraufführung brachten.

Verglichen mit anderen Sonaten aus Gabriels Feder besticht diese durch ihre relative formale Freiheit, die hauptsächlich daher rührt, dass diese Sonate auf Walisischen Volksliedern basiert und sich die einzelnen Sätze entweder als freie Fantasie über das vorliegende Volkslied (1. Satz), als variiertes Strophenlied (3. Satz) oder als Variationen über ein oder auch mehrere Volksliedmelodien (2. und 4. Satz) konstruiert sind. Auch sind sie ob ihres Ursprungs ungewöhnlich tonal, teilweise sogar kirchental gewandelt.

Die verwendeten Volksliedmelodien gehen größtenteils auf Lieder zurück, die Gabriel nur kurze Zeit zuvor für Sopran und Klavier bearbeitet hat („*Fünf Walisische Volkslieder*“, Op. 29). Zwei weitere Lieder, die Gabriel nicht in seine Volksliedbearbeitungen miteinbezogen hat, kommen im zweiten und vierten Satz der Sonate zur Verwendung („*Cân y Cathreinwr*“ und „*Y Cap o Las Fawr*“). Noch im selben Jahr findet Gabriel wieder Verwendung für die Musik dieser Bassklarinettensonate, indem er sie für sein 5. *Konzert für Orchester* (Op. 31) eins zu eins übernimmt und für Orchester bearbeitet. Das Jahr 1975 ist musikalisch also sehr durch den Walisischen Einfluss seiner späteren Frau Susan geprägt.

1. Satz: Andante

Bei dem ersten Satz der Bassklarinettensonate handelt es sich um eine freie Fantasie über das Lied „*Cob Malltraeth*“ („Der Deich von Malltraeth“), das erste der fünf Lieder aus Opus 29 mit seiner typischen, scharf rhythmisierten Quint im zweiten Takt, die für den ganzen Satz charakterprägend ist.



Abbildung 93 Beginn des Liedes "Cob Malltraeth"

Die Grundmelodie kristallisiert sich nur langsam, in vier Anläufen heraus, bis sie im Takt 26 dann endlich erkennbar wird. In den ersten zwei Takten erklingen im Klavier nur die ersten drei Töne der Volksliedmelodie, beim nächsten Anlauf dann vier Töne usw., stets von der Bassklarinette mit dodekaphonischen Kontrapunkten umspielt. Ab Takt 26 erklingt dann das themengebende Volkslied in der Bassklarinette, die zwei Takte lang vom Klavier abgelöst wird (ab dem Auftakt zu T. 28). Die Volksliedmelodie erscheint an dieser Stelle allerdings immer noch nicht vollständig, denn der Mittelteil wird nur ganz zaghaft angedeutet, während Anfang und Ende des Liedes bereits unverändert erklingen.

Mit dem Ritenuto-Takt (T. 41) geht ein großer erster Abschnitt zu Ende. Eine Folge von vier dreistimmigen Akkorden, die zweimal wiederholt wird, bildet das harmonische, in sich dodekaphonische Gerüst für konzertierende Passagen in der Bassklarinette, die nun eine Zwölftonreihe abspult, wobei Dynamik und Tonhöhe eine deutliche Steigerung erfahren, bis im Takt 62 nach einem langen Diminuendo wieder ein unvollständiges Zitat des Volkslieds aufscheint (hier schon etwas vollständiger als im T. 26).



Abbildung 94 Zwölftonreihe d. Bassklarinette, T. 42 ff

Ein deutlich kontrastierender Abschnitt beginnt im 78. Takt mit ständig punktierten Rhythmen und einem ostinaten Bass im Klavier und darüber eine konzertierende, bis in die höchsten Register aufsteigende Bassklarinette.



Abbildung 95 kontrastierender Abschnitt ab Takt 78, Klavierpart

Ab Takt 90, über einen im *pianissimo* aufsteigenden, sich über sechs Takte entwickelnden Zwölftonakkord, bereitet die Klarinette Charakter und Tonart für den Takt 101, wo nun endlich die gesamte Volksliedmelodie von „Cob Malltraeth“ zitiert wird (f-Moll).

2. Satz: Allegretto giocoso

Dem zweiten Satz liegt „Cân y Cathreinwr“ (nicht aus Op. 29 stammend), ein rustikales Ochsentreiberlied zugrunde, das in vier Variationen verarbeitet wird. In den ersten neun Takten wird das Thema einstimmig im Klavier vorgetragen.



Abbildung 96 Das Thema des 2. Satzes, einstimmig im Klavier

Die erste Variation setzt bereits im Takt 10 ein, wobei das Thema, nun von der Bassklarinette getragen, mit zahlreichen Pausen durchsetzt ist, wodurch es auf 14 Takte ausgedehnt wird.

Die zweite Variation beginnt im 24. Takt und ist in ihrer Tonalität etwas verfremdet. Diese Variation wird ausschließlich vom Klavier bestritten, das das Thema im *fortissimo* und mit 16tel-Akkorden in der rechten Hand angereichert bringt.

Die dritte Variation (T. 32) steht in einem neuen Metrum, und zwar im 3/8 Takt. Das Thema wird nun von der Bassklarinette, etwas anders rhythmisiert aber sonst unverändert, aufgegriffen, während das Klavier eine typische, verfremdete Walzerbegleitung liefert.

The musical score for Variation 3, measures 32-37, is presented in 3/8 time. It consists of three staves: Bass Clarinet (B.Kl.), Piano (Kl.), and a second Piano staff. The Bass Clarinet part begins with a melodic line in measure 32, marked with a piano (*p*) dynamic and an 8va (octave) marking. The Piano part provides harmonic support with chords and single notes, marked with a pianissimo (*pp*) dynamic. The second Piano staff continues the harmonic support. The score concludes with a fermata on the final note of the Bass Clarinet part.

Abbildung 97 Walzervariation, T. 32 ff

Mit dem Takt 52 beginnt ein Mittelteil mit völlig neuem Material, das kanonisch gearbeitet ist – zunächst 2-stimmig im Klavier, dann mit Eintritt der Bassklarinette (T. 59) 3-stimmig. Eine Fermatenpause (T. 67) kündigt die vierte und letzte Variation an, die im Takt 68 einsetzt. Hier wird das Thema in bitonaler Weise (G Dur/Des Dur) auf die Bassklarinette und das Klavier (linke Hand) aufgeteilt.

Thematisches Material wird in einer abschließenden Bassklarinettenkadenz verarbeitet. Der Satz endet mit einem tiefen *marcato*-G.

3. Satz: Mesto

Der dritte Satz basiert auf dem Lied „*Galarnad Cwch Enlli*“, ein Klagelied um den historisch belegbaren Untergang eines Schiffes vor der Insel Bardsey in Nord

Wales. Der Satz übernimmt eigentlich eins zu eins die Melodie des Liedes in der Bearbeitung von Gabriel und ist somit weniger Thema mit Variationen als ein wirkliches, variiertes Strophened, nur eben ohne Worte.



Abbildung 98 Beginn des Liedes "Galarnad Cwch Enlli"

Nach sechs einleitenden Takten erklingt die Volksliedmelodie (1. Strophe) mehr oder weniger tonal harmonisiert in der Bassklarinette. Ab Takt 16 erfolgt eine Überleitung zur nächsten Strophe, unter Verwendung von Themaflöskeln. In der zweiten Strophe (T. 25) wird das Thema auf beide Instrumente aufgeteilt (vier Takte in der Bassklarinette, dann vier Takte im Klavier), wobei die letzten 2 ½ Takte des Klaviers in der Bassklarinette wiederholt werden. Im Takt 35 setzt eine Thema-ungebundene Überleitung kadenzierenden Charakters zur nächsten Strophe ein.

In der dritten Strophe (T. 50) ist das Thema, nun neu harmonisiert, wieder auf beide Instrumente aufgeteilt, diesmal aber in umgekehrter Reihenfolge (also zuerst im Klavier, dann in der Bassklarinette). Ohne Überleitung beginnt im Takt 59 die nächste Strophe, in der sich eine reich verzierte Fassung des Themas in der Bassklarinette über ruhige, liegende Akkorde im Klavier ausbreitet. Wieder werden die letzten Takte des Themas wiederholt und auch erweitert, diesmal vom Klavier (T. 67–72).

Ab Takt 73 erklingt ein vehement kadenzierender Überleitungsteil zur letzten Strophe (T. 87), in der die Melodie ohne wesentliche Veränderungen wieder auf beide Instrumente aufgeteilt wird.



Abbildung 99 Beg. d. Überleitungsteils zur letzten Strophe

Der Schluss des Themas wird ab Takt 98 von der Bassklarinette wiederholt, ein verklingender Schluss folgt ab Takt 103. Der Satz endet mit einer Übereinanderschichtung von E-Dur und gis-Moll.

4. Satz: Allegro

Der letzte Satz fasst gleich vier Volksliedmelodien zusammen, die, wenn man will, zu einer Rondoform komprimiert sind. Es handelt sich bei den verwendeten Volksliedern um „*Y Cap o Las Fawr*“ („Die Mütze mit dem breiten Band“), „*Y Gaseg Ddu*“ („Die schwarze Mähre“), „*Si so, Gorniog*“ („Si so, kleines Kind“) und ein substantielles Zitat des bereits im 1. Satz verwendeten „*Cob Malltraeth*“. Bis auf „*Y Cap o Las Fawr*“ entstammen alle Lieder den fünf von Gabriel in seinem Opus 29 verarbeiteten Volksliedern.



Abbildung 100 die neuen Liedthemen des 4. Satzes

Fasst man die Struktur des Satzes als Rondo-Form (A-B-A'-C-A''-B'-A''') auf, so wäre das erste Lied („*Y Cap o Las Fawr*“) der Themenlieferant für den Abschnitt bis Takt 30, also den Teil A. Die Takte 31–78, Teil B, basieren auf „*Y Gaseg Ddu*“. In den durchführungsartigen Takten 79–119 erklingt ein variiertes Teil A (Teil A'). Das Lied „*Si so, Gorniog*“ findet im Teil C (T. 120–167) Verwendung, „*Y Cap o Las Fawr*“ wieder in den Takten 167–223 (Teil A''). In den Takten 224–258 haben wir es mit einem Teil B' zu tun, dem natürlich wieder „*Y Gaseg Ddu*“ als Melodielieferant dient. Ab Takt 258 bis zum Schluss des Satzes erklingt der Teil A''', in dem das A-Thema („*Y Cap...*“) nun mit sehr virtuoson Zitaten des dem ersten Satz zugrunde liegendem Volkslied „*Cob Malltraeth*“ gekoppelt wird. Wenn man will, bringt dieser letzte Abschnitt dadurch, dass zwei Melodien übereinander erscheinen, auch Quodlibet-Elemente

mit ins Spiel. Durch den quasi Seitensatzcharakter und -funktion der Teile B, bzw. B', bekommt der Satz in gewisser Weise auch Sonatensatz-Züge.

Dodekaphonische Verfremdungen des Themenmaterials sind von Anfang an satzbestimmend. So werden z.B. die ersten drei Töne des ersten Liedes im Sinne einer Zwölftonreihe fortgeführt (T. 2–3).

Abbildung 101 Beginn des 4. Satzes mit Angabe der Reihe

Oder: „*Y Gaseg Ddu*“ beginnt im Takt 31 wohl tonal (B-Dur), führt aber abrupt im Takt 34 in eine neue Zwölftonreihe ein. Diese Struktur wiederholt sich von Takt 36–41 (nun drei Takte D-Dur, gefolgt von der zweitaktigen Zwölftonreihe von vorhin, die ebenfalls transponiert erscheint). Ein weiteres Beispiel für dodekaphonische Verfremdung offenbart sich ab Takt 97 – hier wird eine Zwölftonreihe unentwegt abgespult (anfangs im Klavier, später auch in der Bassklarinette), wobei man diese rasche 12/8-Takt-Bewegung nur als Umspielung des Themas („*Y Cap Las*“) wahrnimmt.

4.8 SONSTIGE KAMMERMUSIK

4.8.1 Generelles

Wolfgang Gabriels Kammermusik-Kompositionen machen zusammen genommen den größten Teil seines Oeuvres aus und spannen eine weiten Bogen von Klavierkompositionen und Instrumentalsonaten, über Vokalmusik und Streichquartette, bis zu einer Vielzahl von Werken für diverseste Besetzungen, die hier unter dem vagen und lapidar klingenden Überbegriff „Sonstige Kammermusik“ zusammengefasst werden müssen, da eine weitere Gruppierung in kleinere Untergattungen im Rahmen dieser Arbeit nicht sinnvoll erscheint. Die im Werkverzeichnis nach Gattungen (siehe Anhang) als eigene Gruppe angeführten „Quintette in diversen Besetzungen“ werden in diesem Kapitel auch berücksichtigt.

Kompositionen für kammermusikalische Besetzungen lassen sich in jeder Kompositionsphase Gabriels finden, doch lässt sich in der Spätphase ein deutlicher Kammermusik-Schwerpunkt im Werkverzeichnis feststellen – hauptsächlich wohl deswegen, weil Gabriel in späteren Jahren davon absieht, große Werke für die „Schreibtischlade“ zu schreiben und sich auf jene Kompositionen konzentriert, die realistisch im heutigen Konzertbetrieb aufführbar sind.

Meist gehen seine Kammermusikwerke auf Anregungen oder Bestellungen von Musikern aus seinem breiten Kreis von Kammermusikfreunden zurück. In dieser Hinsicht als sehr aktiv herausgestellt hat sich Norbert Theuretzbacher, Cellist beim AOV, der schon eine Reihe von Kompositionen für sein Instrument in Kombination mit verschiedensten anderen in Auftrag gegeben hat: von der *Ballade für Sopransaxophon, Violoncello und Klavier* (Op. 61) und dem Trio für dieselbe Besetzung (Op. 65), über das *Sextett für 2 Violinen, 2 Bratschen und 2 Violoncelli* (Op. 108), das *Duo für Bratsche und Violoncello* (Op. 125), sowie das *Quartett für Violine, Bratsche, Violoncello und Klavier* (Op. 130) und das *Trio für Violine, Bratsche und Violoncello* (Op. 131), bis zu den Quintetten Opus 103 und Opus 69 („*Der Haifisch*“), von denen letzteres im Anschluss als Objekt der exemplarischen Werkanalyse dienen wird.

Auch weitere Musiker des AOV haben Kompositionen bei ihrem Dirigenten in Auftrag gegeben: für den Konzertmeister Christian Glüxam komponierte Gabriel 2003 eine höchst diffizile Solo-Sonate für Violine (Op. 81), für den Trompeter Johannes Hofmann, der auch der Widmungsträger des Trompetenkonzerts (Op. 100) ist, die *Miniaturen für Trompete, Horn und Posaune* (Op. 98), für Clemens Gottfried und sein „Wiener Hornquartett“ die *Sonatine für vier Hörner* (Op. 99). Nach dieser Sonatine entstanden in Folge einige weitere Werke für Horn: 2007 die *Sonatinetta für Horn und Klavier* (Op. 118), das *Quintettino für Horn und Streichquartett* (Op. 118a) und 2008 das *Adagio für Horn und Klavier* (Op. 123).

Auch Familienmitglieder und –anlässe zeichneten für die Entstehung von Kammermusik-kompositionen verantwortlich. Das typischste Beispiel hierfür ist das *Divertimento con una sorpresa* (Op. 49) für Violine, Oboe, Fagott und Klavier, das bei der Uraufführung anlässlich des 70. Geburtstags des Komponisten die drei musizierenden Kinder aus erster Ehe und die Tochter aus zweiter Ehe mit ihrer Mutter als Vokalsolistinnen auf der Bühne des Schubert-Saals vereinigte. Franz Endler schrieb über diesen Anlass im *Kurier* (29.5.2000):

[...]Der über vierzig Jahre an der heutigen Hochschule wirkende Musiker hat unserer Stadt außer Schülern auch noch eine Familie geschenkt – zum Konzert anlässlich seines 70. Geburtstages kam er mit Interpreten vom eigenen Stamm aus. Und das macht ihm nicht einmal in Wien so bald einer nach [...]Wie gut und buchenswert, dass in unserer Stadt die „Hausmusik“ wenigstens auf allerhöchstem Niveau noch komponiert und betrieben wird.⁴⁷

4.8.2 „Der Haifisch“ – Quintett für Violine, Viola, Violoncello, Kontrabass und Klavier, Op. 69

Genese:

Wie das *Forellenquintett* geht auch Wolfgang Gabriels *Haifischquintett* auf die Anregung eines Kammermusik-Freundes des Komponisten zurück, der sich für einen abendfüllenden Kammermusikabend ein Werk in derselben Besetzung mit

⁴⁷ Franz Endler: „Ein Clan feiert Geburtstag“ im *Kurier*, Wien, 29.5.2000, S. 21

der gleichen Satzfolge wie Schuberts *Forellenquintett* wünschte. Das Hummelsche Quintett, dessen Besetzung ursprünglich die Komposition des Forellenquintettes anregte, war inzwischen, vor allem wegen des fast unspielbaren Klavierparts, aus dem Repertoire verschwunden – jedenfalls für Amateurmusiker. So kam es also, dass Gabriel, mit der nötigen Selbstironie für eine dermaßen große Aufgabe, ein Pendant zum *Forellenquintett* schuf.

Zwingender Bestandteil der Bestellung war neben dem ausdrücklichen Besetzungswunsch auch ein Variationensatz über ein Lied. Um auch thematisch an Schubert anknüpfen zu können, kam für Gabriel nur ein Lied über einen Fisch in Frage – die Suche nach einem passendem „Fischgedicht“ gestaltete sich allerdings mehr als schwierig und so verfasste Gabriel selbst ein Gedicht über den größtmöglich kontrastierenden Fisch, der ihm einfiel: den Haifisch. Nach Fertigstellung des Gedichtes vertonte Gabriel dieses und nahm es als Thema für den Variationensatz, der, wie bei Schubert auch, den vierten Quintettsatz darstellt.

Gabriels Opus 69, Quintett für Violine, Viola, Violoncello, Kontrabass und Klavier, entstand im Zeitraum vom 1. bis zum 12. 3. 2003. Uraufgeführt wurde das Werk mit großem Erfolg am 13. Februar 2004 im Bösendorfer-Saal durch Christian Glüxam (Violine), Ursula Theuretzbacher (Viola), Norbert Theuretzbacher (Violoncello und Auftraggeber der Komposition), Norbert Szirch (Kontrabass) und Wolfgang Gabriel (Klavier). Angharad Gabriel sang als Einstimmung jeweils die dazugehörigen Lieder (*Die Forelle* und das *Forellenquintett* wurden in der ersten Konzerthälfte gegeben). Weitere Aufführungen folgten im selben Jahr im Klaviermuseum Stoitzendorf bei Eggenburg und 2005, anlässlich des 75. Geburtstages des Komponisten, wieder im Wiener Bösendorfer-Saal.

Der Haifisch – Lied

Das Gedicht

Als Gabriel danach trachtete, ein dichterisches Pendant zur „Forelle“ zu schreiben, waren zwei Bedingungen vorrangig: erstens sollte es auch ein

„Fischgedicht“ werden, mit einem möglichst großen Kontrast zur Forelle; zweitens sollte es ähnlich moralisierende Töne anschlagen wie bei Schubart.

Der Haifisch

Hab ich einen Haifisch gefangen,
reißt er mich mit in die Tiefe;
Trag nicht nach zu großem Verlangen!
Tu das Grade, nicht das Schiefe!

Um zurück zum Haifisch zu kehren:
meistens ist er nicht gefährlich;
Doch er beißt dir bittere Lehren,
bist du ihm zu sehr begehrllich.

Und das Schiefe und das Grade -
ja, das ist doch wirklich schade,
daß man das nicht gleich erkennen kann!
Kommt es doch auf die Haltung des Kopfes an.

Das Gedicht besteht aus drei Strophen, von denen die ersten zwei kreuzreimend sind (ABAB), die letzte aber dem Reimschema AABB folgt.

Der Ich-Erzähler schildert die Gefahr, die einem blüht, wenn man nach Dingen greift, die einem überlegen sind – man wird von ihnen in die Tiefe gezogen. Stattdessen solle man Acht geben und das „Grade“, nicht das „Schiefe“ tun. All dies geschieht bereits in der ersten Strophe.

In der zweiten Strophe wird weiter auf die Gefahr eingegangen, die eigentlich nur dann besteht wenn man sich von ihr verführen lässt.

Die dritte Strophe lehrt den Leser, dass man leider nicht sofort erkennen kann was „schief“ und was „grad“ ist, denn es ist in gewisser Weise „Interpretationssache“ – es kommt auf die Haltung des jeweiligen Kopfes an. Man muss also vorsichtig und mit der nötigen Lebenserfahrung erwägen, wie und in welcher Form man etwas betrachtet.

Wie in der „Forelle“, in der der eingekerkerte Schubart keinen Zweifel offen lässt, dass seine Sympathien dem gefangenen Wesen gelten, sind auch in Gabriels „Haifisch“ gewisse autobiographische Züge nicht von der Hand zu weisen. Immerzu war er doch bedacht, so wenig Risiko wie möglich einzugehen und den

Verlockungen der größeren Dinge nicht nachzugehen – Bescheidenheit statt Größenwahn.

„Der Haifisch“ – Liedanalyse

Die formale Gliederung des Liedes entspricht der des Gedichtes: A-A'-B. Die erste Strophe weist die formale Struktur A-A' auf, die zweite ist bis auf einige leichte Veränderung zu Gunsten der Textdeklamation (Bsp. „großem“ und „bittere“ – im ersten Fall Achtel und Sechzehntel, im zweiten Sechzehntel und Achtel) mit der ersten Strophe ident. Die dritte Strophe geht schließlich ihre eigenen Wege und verlässt dodekaphonische Bahnen, wodurch eine fast frivole, chansonhafte Komposition entsteht.

Die einleitenden Akkorde des ersten Taktes – zwei kleine Sekundschriffe in Gegenbewegung, die das harmonische Fundament für das Lied liefern – illustrieren die unterschwellig lauende Gefahr der Versuchung und sind charaktergebend für die Stimmung des Liedes. Genauso auch die für den Komponisten typischen Septakkordfolgen (T. 3–5) der V. und I. Stufe, die im fünften Takt schließlich zur echten Kadenz in H-Dur führen (Siehe Notenbeispiel Abb. 111)

Wie in fast allen seinen Werken findet Gabriel die melodischen Elemente auf dodekaphonischem Wege. So bildet die Gesangslinie vom zweiten bis zur ersten Hälfte des vierten Takts („Hab' ich einen Haifisch gefangen, reißt er mich“) eine Zwölftonreihe⁴⁸, deren Umkehrung teilweise im Takt elf wieder erscheint („Tu das Grade, nicht das Schiefe!“).

Doch weist die Begleitung in homophonen Sätzen oft eine herkömmliche, rein tonale Gestalt auf: beispielsweise im ersten Teil der ersten Strophe, wo die im vierten Takt an die Vorstellung der Zwölftonreihe angehängte kadenzierende Floskel tatsächlich zur deutlichen Kadenz in H-Dur führt (T. 5). Diese deutliche Kadenz fehlt an den jeweiligen Parallelstellen im zweiten Teil der ersten Strophe sowie in der zweiten Strophe. Zu Beginn des Liedes überwiegt in der Klavierbegleitung eine unbestimmte, schwebende Tonalität. Eindeutig tonale Züge findet man gegen Ende der zweiten und in der ganzen dritten Strophe: die

⁴⁸ Anmerkung: eigentlich nur eine „Elftonreihe“ – es fehlt das „a“. Einige Freiheiten sind dem Komponisten wohl gegeben.

letzten Takte der zweiten und die ersten der dritten Strophe suggerieren Es-Dur. Ab Takt 30 bis zum Schluss wird eindeutig und höchst konventionell C-Dur präsentiert! Doch sind auch hier gewisse freie dodekaphonische Tendenzen und Bautechniken wirksam, beispielsweise von Takt 34 bis 36 („doch wirklich schade, dass man das nicht gleich erkennen kann!“), wo wieder eine Zwölftonreihe zu erkennen ist.

Hier treffen also Elemente der Zwölftontechnik und der tonalen Musik, wie in fast allen Werken Gabriels, aufeinander.

Stilistisch ist eine besondere Nähe zum Wesen des Chansons vorhanden, vor allem gegen Ende des Liedes, wo für die Übermittlung der Schlusspointe vom Sänger rhythmisches Sprechen gefordert wird.

Detailanalyse „Haifischquintett“

1. Satz: Allegro

Der Kopfsatz des *Haifischquintetts* weist eine fünfteilige Form auf. Wie bereits erwähnt (vgl. S. 29), kann man den Satz als in Sonatenhauptsatzform stehend betrachten, in Anlehnung auf die Form des ersten Satzes des *Forellenquintetts*. Erste Anklänge an das *Forellenquintett* finden sich bereits in den ersten zwei Einleitungstakten in der Begleitungsfloskel von Violine und Bratsche sowie in der typischen Triolendreiklangszerlegung im Klavier. Das klare C-Dur der begleitenden Stimmen wird durch die gleich im ersten Takt einsetzende, eben erwähnte Triolendreiklangszerlegung in Fis-Dur getrübt. Diese tritonushafte Spannung C-Fis wird für den ganzen Satz bestimmend bleiben.

Abbildung 102 Satz 1, T. 1

Im dritten Takt stellt das Cello die erste Zwölftonreihe auf (Teil A), während die „Schubert-Begleitung“ in den hohen Streichern fortgeführt wird.

Abbildung 103 Hauptthema im Cello, T. 3 ff

Im Takt 12 scheint wie in der klassischen Sonate die Wiederholung des Hauptthemas in der Violine auf. Das Hauptthema wird weiter fortgesponnen bis zu einer 4-taktigen Diminuendo-Überleitung (T. 20) zu einem quasi Seitensatz, der im Takt 28 mit der Präsentation der zweiten Reihe durch die Bratsche beginnt (Teil B). Diese Reihe wird wiederum im Takt 33 von der Violine wiederholt.

Abbildung 104 2. Reihe in der Viola (Teil B), T. 28 ff

Ab dem 38. Takt führt das Klavier mit Elementen des ersten Gedankens zu einem sehr charakteristischen 10/8el Takt (T. 41) tänzerischen Charakters. Dieses 10/8el Thema, das immer wieder durch die typischen Triolen unterbrochen wird, wird

stellenweise durch Elemente des ersten Gedankens verdichtet und bildet somit die Schlussgruppe im klassischen Sinne.



Abbildung 105 Der tänzerische 10/8el Takt, T. 41 ff

Den 66. Takt könnte man als Beginn einer Durchführung bezeichnen. An dieser Stelle findet sich wieder ein eindeutiger musikalischer Verweis auf das *Forellenquintett*: das Kontrabass-Solo, das bei Schubert an gleicher Stelle im Satz vorkommt (nämlich am Beginn der Durchführung), taucht als teilweise Umkehrung verfremdet im *Haifischquintett* (T. 66) auf.

Das Kontrabassthema im *Forellenquintett*:

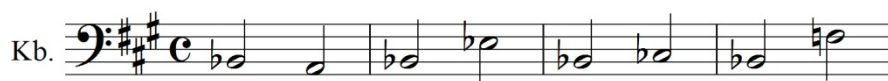


Abbildung 106 Kontrabassthema (Forellenquintett!)

Das Kontrabassthema im *Haifischquintett*:

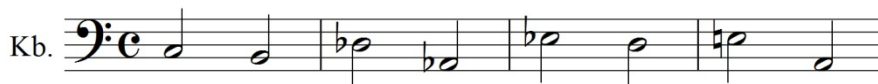


Abbildung 107, Kontrabassthema (Haifischquintett) T. 66 ff

Durch die Triolenbewegung der Begleitung ab Takt 72 wird das musikalische Geschehen verdichtet, die Weiterspinnung des Durchführungsthemas erscheint beschleunigt – eine Technik, der man auch im *Forellenquintett* öfter begegnet. Das 10/8-Thema tritt wieder bei Takt 78 ein.

Im Takt 92 setzt ein Walzerrhythmus im 6/8 Takt ein (Teil E). Im Takt 96 wird das allererste Zwölftonthema vom Cello wieder aufgegriffen (quasi D-Dur), das ab Takt 113 wiederholt wird.

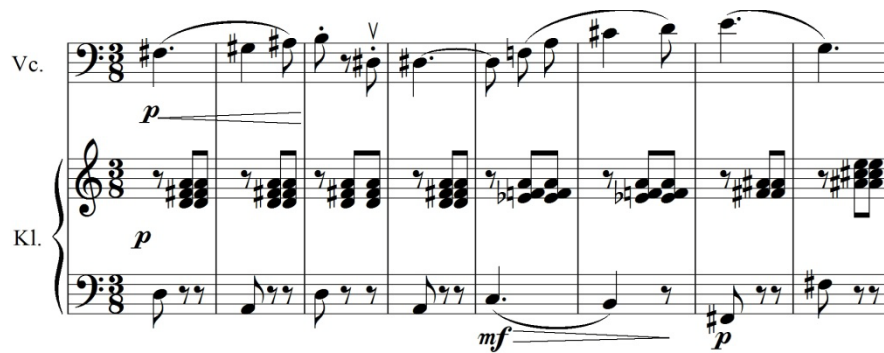


Abbildung 108 Walzerthema, T. 96 ff

Im Takt 136 erscheint ein neuer Walzergedanke, ein Zitat aus Gabriels *Divertimento con una sorpresa* (op. 49). Nach einem *fortissimo*-Abschluss des zweiten Walzerteils in D-Dur, kehrt der erste Walzergedanke wieder – der Walzerteil besteht also in sich aus drei Teilen.

Im Takt 186 setzt die Reprise des ersten Satzteils (A) ein, wobei das markante C-Dur der Streicher wieder im starken Gegensatz zum vehementen Fis der Reihe im Klavier steht.

Ab Takt 214 setzt eine große beruhigende Überleitung (*molto rallentando*) zum nächsten Satz (quasi g-Moll) mit einer *pp*-Schlussfermate auf dem letzten Takt mit einem 11-stimmigen Akkord über dem Basston D – sozusagen die Dominante zum g-Moll des direkt anschließenden zweiten Satzes. Der erste Ton des folgenden Satzes ist quasi der noch ausständige 12. Ton des Schlussakkordes.



Abbildung 109
Schlussakkord des
ersten Satzes

2. Satz: Adagio

Der langsame Satz stellt eine klassische Passacaglia in g-Moll dar, wobei sich das Thema als Zwölftonreihe präsentiert. Wie bei jeder Passacaglia, ergehen sich die Oberstimmen in freier, phantasievoller Kontrapunktierung.

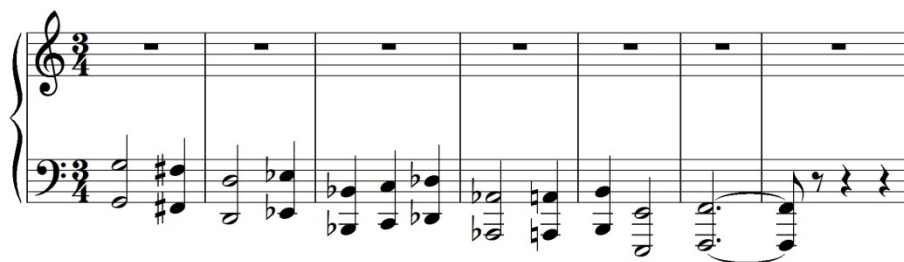


Abbildung 110 Das Passacagliathema, Satz 2, T. 1 ff

Das Klavier stellt das zwölftönige Passacaglia-Thema in den ersten acht Takten auf, im Takt 8 wird es dann vom Kontrabass übernommen, während die übrigen Streicher dazu harmonisieren. Im 16. Takt wandert das Thema ins Cello (*pp*), Violine und Bratsche sekundieren. Im Takt 24 bringen Cello und Kontrabass das Thema, in den übrigen Stimmen verdichtet sich das musikalische Geschehen zusehends. Im Takt 31 wandert das Thema im *mezzo-forte* wieder zurück in die Klavierstimme, während die Streicher mit der rhythmischen Verdichtung fortfahren.

Im Takt 39 nimmt die Bratsche das Thema auf (*p*), wobei es vom Klavier umspielt wird. Im abrupten *forte* des 46. Taktes wandert das Thema ins Klavier und wird in zweifacher Diminution auch von Violine und Bratsche präsentiert.



Abbildung 111 Diminution ab T. 46

Im Takt 55 übernimmt die Violine erstmals das Thema in seiner originalen Form.

Ab Takt 63 erscheint das Thema im Klavierbass als Kanon im Abstand eines Taktes, die Bratsche spielt eine liegende Mittelstimme auf g während die Violine eine rhythmische Variation des Themas bringt.



Abbildung 112 Klavierkanon und diminuierte Variationen ab T. 63

Im Takt 72 spielt die Violine dann das Thema in der dreigestrichenen Oktav. Ab Takt 80 wandert das Thema in Augmentation in die Klavierstimme und wird im Takt 96 in rhythmisch veränderter Form von Cello und Kontrabass übernommen.

Der Schlussteil setzt im 107. Takt ein: das Thema erscheint vorerst im Klavier in Oktaven, bereits im nächstfolgenden Takt erfolgt im selben Oktavraum ein kanonischer Einsatz von Kontrabass und Cello und im darauffolgenden Takt spielen Bratsche und Violine das Thema in Oktaven. Sozusagen erscheint das Thema spannenderweise in vier Oktaven.

Abbildung 113 Kanon ab T. 107

Der Satz endet bezeichnenderweise in A-Dur, der Haupttonart des *Forellenquintetts*!

3. Satz: Presto

Der dritte Satz weist eine dreiteilige Form auf (A-B-A'), wobei der A-Teil in sich ebenfalls dreigeteilt ist (a-b-a). Sordinierte Streicher führen *pianissimo* in vorbeihuscher 6/8-Takt-Bewegung in C-Dur den ersten Teil des Satzes ein (T. 1-21).

Presto (♩ = ca. 84)

Vl.

Vla.

Vc.

5

con sord.

con sord.

con sord.

p

p

p

Abbildung 114 Beginn des 3. Satzes

Im 21. Takt erfolgt ein Dominanteinsatz des Klaviers, das sich zu einem *forte* steigert (T. 41). Mit Takt 45 beginnt der Teil „b“ (2/4) in sehr melodisch anmutenden 4- bzw. 2-taktigen dreistimmigen Akkordfolgen im Klavier. In jeweils vier dieser Akkorde werden die zwölf Töne abgespult, so dass sich der Beginn der neuen Abspulung der gleichen Töne nicht mit Metrik bzw. Rhythmik des Geschehens deckt – ein bewusster Rückgriff auf Techniken der isometrischen Motette des ausgehenden Mittelalters. Dazu spielen die Streicher kontrapunktierende Pizzicato-Floskeln.



Abbildung 115 Beginn des Teils b, T. 45 ff

Bei Takt 65 wiederholen die Streicher die melodische Entwicklung vom Teil „b“, während das Klavier wieder in 3-stimmigen Akkorden in Achtelnoten sekundiert. Im 83. Takt wird der erste Teil wieder aufgegriffen (a' 6/8).

Im Takt 114 beginnt ein Allegretto-Teil (B), quasi Trio, in dem die Streicher nun *senza sordino* spielen. Das Klavier intoniert in quasi Es-Dur ein neues Zwölftonthema, das im Takt 124 von den Streichern aufgegriffen wird.



Abbildung 116 Teil B, T. 114 ff

Im Takt 132 setzt ein neuer Abschnitt (quasi F-Dur) ein, allerdings gleichen Charakters. Im Takt 149 wird das Es-Dur wieder kurz angerissen, um nach sieben Takten dem Wiedereintritt des ersten Presto-Gedankens zu weichen (Teil A'). Diesmal beginnt der Abschnitt folgerichtig auf G, der Dominanten von C. Der Teil b' setzt im Takt 181 ein, wobei diesmal die 3-stimmigen Akkorde in den oberen Streichern erscheinen, während Klavier und Kontrabaß die imitierenden Achtelbewegungen übernehmen, die zuvor *piano* und *pizzicato* in den Streichern notiert waren.

Bei Takt 202 beginnt der Teil a“, die Antwort auf a‘, folgerichtig jetzt in C-Dur, damit der Satz in der Anfangstonart schließen kann.

4. Satz: Andante con moto; Thema mit Variationen

Die ersten acht Takte des Liedes *Der Haifisch* werden, wörtlich zitiert, als Thema vom Klavier aufgestellt und mit einer Wiederholung der letzten zwei Takte durch den Kontrabass beantwortet.

Andante con moto (♩ = ca. 112)

Thema

Abbildung 117 Beginn des 4. Satzes

In der ersten Variation kommen nur die Streicher zum Wort, das Thema erscheint nur leicht rhythmisch verändert.

In der zweiten Variation erscheinen die ersten beiden Achtelnoten des Themas in Augmentation (Viertel) im Klavier und bilden das melodische Gerüst für die Variation. Die tiefen Streicher setzen einen Orgelpunkt auf C. Ab Takt 32 erfolgt in den hohen Streichern eine *espressivo* Vorbereitung des in der dritten Variation sehr dominierenden *molto espressivo* der Streicher und des Klaviers.

VI.

Abbildung 118 espr. Vorbereitung d. Violine ab T. 32

Die dritte Variation steht quasi in Es-Dur, bzw. schwankt zwischen Es-Dur und es-Moll. Der zweite Teil dieser Variation, beginnend mit Takt 50, steht in H-Dur (bzw. schwankt zwischen H-Dur und h-Moll). Das Thema liegt in dieser Variation in fragmentarischer Form im Cello, während die anderen Stimmen nur stellenweise Teile des Themas imitierend umspielen.



Abbildung 119 Violoncello-Solo, Beginn d. 3. Variation, T. 41 ff

Die vierte Variation (ebenfalls in Es-Dur) ist eigentlich eine Variation der dritten Variation, wobei das Thema hier in der Violinstimme liegt. Eine Überleitung ab Takt 68 führt von H-dur zum F-Dur der fünften Variation.

In der fünften Variation im 3/8 Takt wird ein langsames Walzertempo aufgenommen. Die typischen Sekundschriffe in Gegenbewegung werden jetzt von Bratsche und Cello übernommen. Der Takt 88 bringt in f-Moll die Wiederholung des Bisherigen, ab Takt 100 leitet die espressive Bratsche zur sechsten Variation über.

The image shows a musical score for the beginning of the 5th Variation, measures 76 ff. The tempo is marked 'Langsames Walzertempo' and the dynamics 'p'.

Abbildung 120 Beginn d. 5. Variation, T. 76 ff

Die sechste Variation, Adagio 4/4, beginnt im Takt 114. Von der Violine über Bratsche und Cello bis zum Kontrabass erscheinen jeweils zweitaktige *espressivo*-Figuren modulierenden Charakters, die zur Coda (T. 122) führen, die eine mehr oder weniger wörtliche Wiederholung des Themas in den Streichern bringt. Der H-Dur-Schluss wird um vier Takte dem ursprünglichen Thema gegenüber erweitert.

5. Satz: Quodlibet

In einer *Moderato*-Einleitung erfolgt im Klavier, nach acht einleitenden Streichertakten, die erstmalige Aufstellung des Zwölftonthemas, des ersten Themas des Quodlibets.



Abbildung 121 Aufstellung d. Zwölftonthemas im Klavier, T. 8 ff

Mit einem *Accelerando* gelangen wir zum eigentlichen Satzbeginn (Teil A, Takt 19), nun steht das besagte Thema in der Violinstimme. Es folgen durchführungsartige Konstruktionen bis Takt 67 (*molto più mosso*, Des-Dur).

Im Takt 71 beginnt der Teil B. Hier wird als zweites Quodlibet-Thema der etwas verfremdete altwiennerische Gassenhauer „Drei Chinesen mit dem Kontrabass“ vorgestellt und ab Takt 88 kanonisch verarbeitet.



Abbildung 122 2. Quodlibetthema, "Drei Chinesen mit dem Kontrabass", T. 71 ff

Im 120. Takt erfolgt eine Rückkehr zum Tempo 1, es erscheint wieder das erste Thema, diesmal in dreifacher rhythmischer Form: Halbenoten im Kontrabass, Viertelnoten im Cello, Achtelnoten in der Violine.



Abbildung 123 1. Thema in dreifacher rhythmischer Erscheinung, T. 120 ff

Ein sehr heftiger *forte*-Abschnitt bei Takt 139 führt mit *accelerando* zum *più mosso* des Taktes 154 – das erste Thema erscheint als Kanon in Achteln zwischen Violine und Bratsche.

Ein neuer Teil beginnt im Takt 172: das dritte Thema des Satzes – der „*Yankee Doodle*“ – wird vom Klavier und Cello präsentiert, im Takt 184 von der Zwölftonreihe kontrapunktiert.



Abbildung 124 "Yankee Doodle" (Klav. und Vc.), T. 172 ff

Hier wird auf die quodlibethafte Verwendung dreier Themen am Schluss des Satzes vorbereitet.

Das vierte Thema („*O du lieber Augustin*“) tritt erstmals im Takt 192 in F-Dur in Erscheinung, kontrapunktiert von den „*Drei Chinesen*“ und später vom ersten Thema (Reihe) im Takt 202 in der linken Hand des Klaviers.

Drei scharf kadenzierende Akkorde im Klavier annoncieren im 217. Takt das eigentliche Quodlibet: im Takt 218 übernehmen Violine und Bratsche den „*Lieben Augustin*“, das Cello den „*Yankee Doodle*“ und das Klavier im Takt 219 die Zwölftonreihe in Diminution (Sechzehntel). Das Pikante an dieser Stelle besteht darin, dass der „*Liebe Augustin*“ im $\frac{3}{4}$ Takt notiert sein muss, die anderen Themen aber im $\frac{2}{4}$ Takt.

Das Stück findet in einem turbulenten C-Dur seinen Schluss.

5. NACHWORT

Im Zuge der Verfassung dieser Arbeit erschlossen sich mir zahlreiche neue Erkenntnisse über Wolfgang Gabriel und sein Werk. Zunächst fällt die bemerkenswerte Abhängigkeit seines Wirkens von seiner Biographie auf – die verschiedenen Kompositionsphasen, die nur durch bestimmte biographische Umstände möglich waren. Auch die Tatsache, dass Gabriel in seinen unterschiedlichen Lebensabschnitten bestimmte Besetzungen bevorzugt (so schreibt er etwa als junger, aufstrebender Komponist fast alle seine großen Orchesterwerke, widmet sich in späteren Jahren aber hauptsächlich der intimeren Kammermusik) ist stark von äußeren Faktoren und Begegnungen abhängig, was in den beiden ersten Kapiteln dieser Arbeit dokumentiert wird.

Aufschlussreich war insbesondere die Arbeit mit Statistiken und Diagrammen, die die oben genannten Beobachtungen (Kompositionsphasen, Gattungsaufteilung) und auch weitere interessante Erkenntnisse, etwa im Hinblick auf seine Textwahl in der Liedkomposition (z.B. die Anzahl deutscher im Vergleich zu fremdsprachigen Texten, oder die bevorzugte Vertonung eigener Texte in späteren Kompositionsphasen im Vergleich zu den Liedern aus seiner Jugendzeit) in anschaulicher Weise präsentieren.

Besonders wichtig schien mir auch der Versuch, seinen individuellen Kompositionsstil zu erfassen, der allen, die Gabriels Musik kennen, wohl vertraut ist, der aber bis jetzt noch nicht wirklich auf seine prägenden Charakteristika und Eigenheiten hin im Detail untersucht wurde (vgl. Kapitel 2.2 und eingeschränkt auch Kapitel 2.3). Diese Kapitel sollen vor allem den aktiven Interpreten seiner Musik zur vertieften Beschäftigung mit seinem Werk dienen.

Fragt man nach der Relevanz oder Bedeutung von Gabriels Musik, so hat Gabriel hauptsächlich in der Bassklarinetten-Literatur (v.a. auch mit seinen *Etüden*) Lücken schließen und dadurch einen gewissen Bekanntheitsgrad erwerben können, der ihm in anderen Gattungen aufgrund des überwältigenden Angebots an Repertoire bis dato nicht gegönnt war. Seine eingeschränkte Popularität tut der Qualität seines Schaffens allerdings keinen Abbruch. Die Interpreten seiner

Werke schätzen an seiner Musik vor allem den Humor, den Gabriel in seinen späteren Kompositionsphasen immer in seine Kompositionen mit einzubinden versucht – ein Merkmal seiner Musik, das auch dem Publikum das Verstehen und Genießen erleichtert.

Sicher wird manchen Kennern und Liebhabern von zeitgenössischer Musik sein Stil zu wenig revolutionär sein; andere jedoch werden seine ehrliche, tief empfundene und authentische Musik, die mit hohem Geschick und musikalischem Können gestaltet und gearbeitet ist, immer schätzen. Ein Komponist muss kein Revolutionär sein – wichtiger ist es, nach absoluter Originalität zu streben, was Gabriel stets getan hat.

6. QUELLENVERZEICHNIS

6.1 Literatur

Flotzinger, Rudolf (Hrsg.): *Österreichisches Musiklexikon*, Band 2, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien, 2003, S. 520

Goertz, Harald (Hrsg.): *Österreichische Komponisten der Gegenwart. Ein Handbuch*, Doblinger-Verlag, Wien, 1979, S. 35

Goertz, Harald: *Österreichische Komponisten unserer Zeit*, Bärenreiter Verlag, Kassel, 1994; S. 53

Günther, Bernhard (Hrsg.): *Lexikon zeitgenössischer Musik aus Österreich. Komponisten und Komponistinnen des 20. Jahrhunderts*, Music Information Center Austria, Doblinger-Verlag, Wien, 1997, S. 453-454

Kaltschmid, Michel: *Werkverzeichnis Wolfgang Gabriel*, Braumüller Verlag, Wien, 2003

Smudits, Alfred et al: *Komponisten Report – Zur sozialen Lage der Komponisten und Komponistinnen in Österreich*, WUV Universitätsverlag, Wien, 1993

Werba, Erik: *Joseph Marx*, in *Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts (Band 1)*, Verlag der Österreichischen Musikzeitschrift, Elisabeth Lafite, Wien

Witeschnik, Alexander: *Alfred Uhl*, in *Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts (Band 8)*, Verlag Elisabeth Lafite (Österreichische Musikzeitschrift), Wien, 1966

Zeitungsartikel und Rezensionen

K.L.: „Aus den Konzertsälen“ in der *Weltpresse*, 23.1.1952, S.6

Dr. N. T.: „Aus der heimischen Werkstatt“ in der *Neuen Wiener Tageszeitung*, 24.4.1952, S.6

Mi.: „Junge Dirigenten stellen sich vor“ in der *Presse*, 1.5.1952, S. 6

H-n.: „Wolfgang Gabriel komponierte ein Cellokonzert“ in *Neues Österreich*, 27.5.1959, S. 9

Fritz Skorzeny: „Gabriel dirigiert Gabriel“ in der *Neuen Österreichischen Tageszeitung*, 8.7.1959, S.4

Prof. Schmidek: „Musik kennt keine Grenzen“ im *Volksblatt*, 21.4.1967, S.7

Franz Endler: „Ein Clan feiert Geburtstag“ im *Kurier*, Wien, 29.5.2000, S.21

Programmhefte und Festschriften

Kompositionsabend Wolfgang Gabriel. Ein Komponistenportrait anlässlich des 70. Geburtstages, Wiener Konzerthaus, 27. Mai 2000, Wien

Festschrift zum 90jährigen Bestehen des Akademischen Orchestervereins in Wien. 1904–1994, AOV, 8.12.1994, Wien

Festkonzert 200 Jahre Eroica, AOV, 27.6.2005, Wien

Notenmaterial

W. Gabriel: *Sonate für Bassklarinette und Klavier*, Op. 30 (1975), ALEA Publishing, Tacoma, USA, 2003

W. Gabriel: *Four London Songs*, Op. 37, Manuskript im Eigenverlag, Wien, 1979. Privatbesitz Gabriel

W. Gabriel: *6. Konzert für Orchester*, Op. 40, Manuskript im Eigenverlag, Wien, 1993. Privatbesitz Gabriel

W. Gabriel: *2. Konzert für Oboe und Streichorchester*, Op. 51, Manuskript im Eigenverlag, Wien, 2000. Privatbesitz Gabriel

W. Gabriel: „*Der Haifisch*“- *Quintett für Violine, Viola, Violoncello, Kontrabass und Klavier*, Op. 69, Manuskript im Eigenverlag, Wien, 2003. Privatbesitz Gabriel

W. Gabriel: *Etudes for the Bass Clarinet*, Volumes 1 & 2, Op.85, ALEA Publishing, Tacoma, USA, 2004

W. Gabriel: *Neue Bagatellen für Klavier*, Op. 86, Manuskript im Eigenverlag, Wien, 2004. Privatbesitz Gabriel

W. Gabriel: *Songs through the Night*, Op. 88, Manuskript im Eigenverlag, Wien, 2004. Privatbesitz Gabriel

W. Gabriel: *7. Streichquartett*, Op. 119, Manuskript im Eigenverlag, Wien, 2007. Privatbesitz Gabriel

Interviews und Gespräche, geführt von Angharad Gabriel

Interview 1 „Kindheit und Jugend“, am 1.11.2008 in Wien

Interview 2 „Studium und erste Berufsjahre“, geführt am 2.11.2008 in Wien

Interview 3 „Kompositionsweise“, geführt am 23.11.2008 in Wien

Gespräch am 5.5.2009 in Wien, Thema Streichquartette

Gespräch am 23.5.2009 in Wien, Thema Kanons und Kompositionstechnik

6.2 Internet

- <http://www.mica.at/composerdb/details/Composer/composer27136EN.asp?cat=composer&letter=g>
6.10.2009 (englisch)

- <http://www.mica.at/composerdb/details/Composer/composer27136.asp?cat=composer&letter=g>
6.10.2009 (deutsch)

- <http://homepage.univie.ac.at/ursula.theuretzbacher/lebenslauf/Laudatio.htm>
6.10.2009
Laudatio von Peter Placheta

- <http://www.aov-wien.at/lebenslauf/gabriel.htm>
Biographie von Wolfgang Gabriel – Akademischer Orchesterverein
6.10.2009

- <http://www.aov-wien.at/geschichte/gabriel-90jahre-aov.pdf>
Gedanken Gabriels zum 90jährigen Jubiläum des AOV
6.10.2009

- <http://1476.orf.at/radiomacher/schuelerradio/audio/20071108.mp3>
Beitrag des Schülerradios zum Haifischquintett und Wolfgang Gabriel
6.10.2009

6.3 Bildnachweis

Abb. 1 Wolfgang und Reinhold Gabriel, Jan. 1933, Privat

Abb. 2 Wolfgang Gabriel, ca. 1948, Foto-Atelier Hildegard Hofmann, Wien

Abb. 3 Wolfgang Gabriel dirigiert den AOV, ca. 1960, Anton Fischer, Waidhofen

Abb. 4 Wolfgang und Susan Gabriel, ca. 1979, Dallad Studio Ltd Photographers, London

Abb. 6 Wolfgang Gabriel 2005, Bachgemeinde Wien

Abkürzungen

| | |
|-------|---------------------------------------------------------------|
| AKM | <i>Autoren, Komponisten, Musikverleger</i> |
| AOV | <i>Akademischer Orchesterverein in Wien</i> |
| BKl. | Bassklarinette |
| Dir. | Dirigent |
| EA | Erstaufführung |
| Kl. | Klarinette |
| Klav. | Klavier |
| Op. | Opus |
| ÖGZM | <i>Österreichische Gesellschaft für Zeitgenössische Musik</i> |
| T. | Takt |
| UA | Uraufführung |
| Vl. | Violine |
| Vla. | Viola |
| Vlc. | Violoncello |
| WoO | Werke ohne Opusnummer |

7. ANHANG

7.1 Werkverzeichnisse

7.1.1 Werkverzeichnis nach Opusnummer

| Opus | Titel | Besetzung | Satzbezeichnungen | Jahr | Daue r |
|------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------|-----------|
| 1 | Sonate für Bratsche und 16 Bläser | 3 Fl, 2 Ob, 2 Kl (B), Bkl, 2 Fg, Kfg; 3 Pos., Btb | Allegro risoluto Andante con moto Allegro | 1953 UA: 1955 | 20 |
| 1a | Sonate für Bratsche und Klavier | Viola, Klavier | Allegro risoluto Andante con moto Allegro | 1953 | 20 |
| 2 | Sechs Lieder nach Wilhelm Busch für hohe Stimme und Klavier | Hohe Stimme, Klavier | Wirklich, er war unentbehrlich Wie schad, dass ich kein Pfaffe bin Sie hat nichts und du desgleichen Denkst du, dieses alte Spiel immer wieder aufzuführen? Man wünschte sich herzlich gute Nacht Zwischen diesen zwei gescheiterten Mädchen | 1952 | 8 |
| 2a | Sechs Lieder nach Wilhelm Busch, Orchesterfassung | Hohe Stimme, 2 Fl, 2 Ob, 2 Kl (B), 2 Fg; 2 Hr (F), 2 Tr (C); Streicher | Wie Opus 2 | 1952 | 8 |
| 3 | Das grüne Holz auf Golgatha – Kantate für Sprecher, Soli, Chor, Orgel und Orchester nach Texten von Carl Nödl | 3 Fl (auch Picc), 3 Ob, 2 Kl (B), Bkl (B), 3 Fg (auch Kfg); 4 Hr (F), 3 Tr (C), 3 Pos, Btb; 2 Paar Pk; kl. u gr. Trommel, Triangel, Becken, Tamburin, Glockenspiel, Glocken (Stahlstäbe); Hf, Cembalo; Streicher | I. Der Zimmermann, II. Pilatus, III. Mit Blut geschrieben, IV. Judas, V. Barabbas, VI. Vermächtnis, VII. Pietà, VIII Besinnung, IX Ernte | 1956 | 30 |
| 4 | Konzert für Violoncello und Streichorchester | Streicher | Allegro Andante Allegro | 1958 | 23 |
| 5 | Sonate für Orgel | Orgel | Praeludium Pastorale Hymnus | 1959 UA: 1959 | 15 |

| | | | | | |
|----|-------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------|---------------------|----|
| 6 | 1. Konzert für Orchester | 3 Fl, Picc, 2 Ob, EH, 2 Kl, Bkl, 3 Fg; 4 Hr, 3 Tr, 3 Pos Tb, Pk; Streicher | Praeludium Pastorale Hymnus | 1960 UA: 1963 | 15 |
| 7 | 2. Konzert für Orchester | 2 Fl, Ob, EH, 2 Kl, Bkl, 2 Fg, Kfg; 4 Hr, 2 Tr, 3 Pos, Tb Pk; Streicher | Isorhythmica Rondeau Ballata Caccia | 1960 UA: 1971 | 30 |
| 8 | 3. Konzert für Orchester | 2 Ob, Bkl, Fg; Tr, 3 Hr; Pk, Schlagz.; Hf, Cembalo; Str. | Andante Allegro Lento Allegretto | 1964 UA: 1967 | 20 |
| 9 | 1. Streichquartett | Streichquartett | Praeludium (Allegro) Fuge (Larghetto) Finale (Allegretto) | 1966 UA: 1967 | 20 |
| 10 | Rondo capriccioso für Streichorchester | Streicher | | 1967 UA: | 7 |
| 11 | 2. Streichquartett | Streichquartett | Allegro Lento Allegro Allegro Allegro | 1968 UA: 1969 | 30 |
| 12 | Sonate für Bratsche und Cembalo | Viola, Cembalo | Grave Allegro giocoso Lento Allegro | 1968 | 17 |
| 13 | Triptychon – Kammerkantate für Bariton und 8 Instrumente nach eigenen Texten. | Bariton; Fl, Ob, Bkl, Vl, Br, Vc, Kb; Cembalo | Sonnenuntergang Intermezzo 1 Erwachen Intermezzo 2 Die Brücke | 1972 | 12 |
| 14 | 4. Konzert für Orchester | 3 Fl, 2 Ob, EH, 2 Kl, Bkl, 2 Fg, Kfg; 4 Hr, 3 Tr, 3 Pos; Hf, Pk; Streicher | Andante Adagio Allegro Presto Andante agitato Coda. Andante moderato | 1972 UA: 1974 | 14 |
| 15 | 1. Kammerkonzert | Fl, Ob, Bkl; Vl, Br, Vc, Kb; Cembalo | Intrada Burletta Canzone mesta Passacaglia alla caccia | 1972 | 20 |
| 16 | Acceleratio für Violine und Klavier | Violine, Klavier | | 1972 UA: 1972 | 4 |
| 17 | Konzert für Violine und Orchester | 2 Fl, Picc, 2 Ob, EH, 2 Kl, Bkl, 2 Fg, Kfg; 4 Hr, 3 Tr, 3 Pos, Tb; Pk, Schlagz; Streicher | Praeludium Carmen Iocus Acceleratio | 1972 | 16 |
| 18 | Introduction und Passacaglia für Streichorchester | Streicher | | 1972 | 18 |

| | | | | | |
|------|-------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------|----|
| 19 | Konzert für Kontrabass | 3 Fl (auch Picc), 2 Ob, EH, 2 Kl, Bkl, 2 Fg, Kfg; 4 Hr, Tr, 3 Pos; Pk, Schlagz. (2 Mann). Keine Streicher! | Allegro moderato Adagio Allegretto grazioso | 1973 | 20 |
| 20a | Trio für Oboe, Bratsche und Klavier | Ob, Vla, Klavier | Allegro moderato Adagio Allegretto grazioso | 1973 UA: 1976 | 17 |
| 20 b | 2. Kammerkonzert für Oboe, Bratsche und 10 Streicher | Ob, Br; 3 Vl, 3 Br, 3 Vc, Kb | Allegro moderato Adagio Allegretto grazioso | 1973 | 17 |
| 21 | Lieder eines Frühlings – Vier Lieder nach eigenen Texten | Sopran, Klavier | Hast du neulich gesagt Was ist mir heute nur geschehen Wer kann sagen: „Ich fühle dasselbe wie du?“ Ein Frühling geht zu Ende | 1973 | 15 |
| 22 | Quintett Nr 1 für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott | Fl, Ob, Kl (B), Hr (F), Fg | Praeludium Burleske Ballata Caccia | 1973 UA: 1973 | 14 |
| 23 | Ballade für Bassklarinette und Klavier | Bassklarinette, Klavier | | 1973 UA: 1974 | 11 |
| 23a | Ballade für Fagott und Klavier (ident mit Opus 23) | Fagott, Klavier | | 1973 UA: 1988 | 11 |
| 24 | 3. Streichquartett | Streichquartett | Andante Allegro molto Adagio | 1973 UA: 1977 | 13 |
| 25 | Vier Lieder nach eigenen Texten für Sopran und Klavier | Sopran, Klavier | Trost und Zuversicht Sonnenuntergang Erwartung Der Baum | 1973 | 12 |
| 25a | Vier Lieder nach eigenen Texten für Sopran und Bläser | Sopran; 3 Fl, 2 Ob, EH, 2 Kl (B), Bkl, 2 Fg, Kfg; 4 Hr (F), 1 Tr (C) | Trost und Zuversicht Sonnenuntergang Erwartung Der Baum | 1973 | 12 |
| 26 | Der Strom. Ein musikalisches Gedicht für Chor und Orchester | Gemischter Chor; 3 Fl (auch Picc), 2 Ob, EH, 2 Kl, Bkl, 2 Fg, Kfg; 4 Hr, 3 Tr, 3 Pos, Tb; 2 Hf; Pk, Schlagz (2 Mann); Streicher | | 1974 | 13 |
| 26a | Der Strom. Ein musikalisches Gedicht für Chor, zwei Klaviere, Pauke und Schlagzeug. | Gemischter Chor, 2 Klaviere, Pk, Schlgz. | | 1974 | 13 |

| | | | | | |
|-----|--------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------|----|
| 27 | Affekte. Vier musikalische Gedichte für Sopran, Klavier, Cembalo, Vibraphon und Schlagzeug | Sopran; Klavier, Cemb.; Vibraphon, Schlagz. (3 Mann) | Angst Freude Trauer Verzweiflung | 1974 | 13 |
| 28 | Tetraptychon für hohe Stimme und Streichtrio nach eigenen Texten | Hohe Stimme, Vl, Br, Vc | Ferne Hälften Seiltänzer Stille Aufblick | 1974 | 12 |
| 29a | Fünf walisische Volkslieder (Pum Gân Werin) für Sopran und Klavier | Sopran, Klavier | Cob Malltraeth Y gaseg ddu Galarnad Cwch Enlli Os daw fy nghariad i yma heno Si, so gorniog | 1974 UA: 1976 | 15 |
| 29b | Fünf walisische Volkslieder (Pum Gân Werin) für Sopran und Streichorchester | Sopran; Streicher | Wie 29a | 1974 | 15 |
| 29c | Fünf walisische Volkslieder (Pum Gân Werin) für Sopran und Klavier zu vier Händen | Sopran, Klavier (4händig) | Wie 29a | 1974 | 15 |
| 30a | Sonate für Bassklarinette und Klavier über walisische Volkslieder | Bassklarinette, Klavier | Andante Allegretto giocoso Mesto Allegro | 1975 UA: 1975 | 19 |
| 30b | Sonate für Fagott und Klavier (ident mit Opus 30a) | Fagott, Klavier | Andante Allegretto giocoso Mesto Allegro | 1975 | 19 |
| 31 | 5. Konzert für Orchester | 3 Fl, 2 Ob, EH, 2 Kl, Bkl, 3 Fg (auch Kfg); 4 Hr, 3 Tr, 3 Pos, Tb; Pk, Schlagz.; Streicher | Andante Allegretto giocoso Mesto Allegro | 1975 | 19 |
| 32 | Sonate für Oboe und Klavier | Oboe, Klavier | Acceleratio Adagio Allegro giocoso | 1976 UA: 1994 | 17 |
| 33 | 2. Quintett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott | Fl, Ob, Kl (B), Hr (F), Fg | Acceleratio Adagio Allegro giocoso | 1975 | 17 |
| 34 | Ballade für Oboe, Bratsche und Klavier | Ob, Vla, Klavier | | 1977 UA: 1977 | 9 |
| 35 | Drei Gesänge nach Gedichten von John Donne für hohe Singstimme, Viola und Klavier | Sopran; Vl, Klavier | Valediction Witchcraft by a Picture The Baite | 1977 | 10 |
| 35a | Drei Gesänge nach Gedichten von John Donne für hohe Singstimme, Bassklarinette und Klavier | Sopran; Bkl, Klavier | Wie Op. 35 | 2003 | 10 |

| | | | | | |
|-----|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------|-----|
| 36 | Sonatine für Bassklarinette und Klavier | Bassklarinette, Klavier | Andantino Adagio Allegro | 1977 UA: | 12 |
| 37 | Four London Songs for high voice and piano | Sopran, Klavier | Notting Hill Polka Quiet Fun A London Sparrow's "If" London Town | 1979 UA: 1981 | 6 |
| 37a | Four London Songs for high voice, violin, violoncello and piano | Sopran, Vl, Vc, Klavier | Wie Op. 37 | 1981 | 6 |
| 38 | Die Professoren sind schuld! Eine musikalische Farce (nach eigenem Text) | Mezzo-Sopran, Tenor, Bariton; Fl, Ob, Kl (B), Bkl, Fg; Tr (C), Pos, Tb; Pk, Schlz; Streicher, Klavier | Es handelt sich um den Tag, an dem der angehende Kunstmaler Adolf Hitler bei der Aufnahmeprüfung an der Wiener Malerakademie durchgefallen ist. Wie sähe die Welt aus, wenn dem nicht so gewesen wäre? | 1983 | 7,5 |
| 39 | 3. Kammerkonzert für 5 Bläser und 5 Streicher Den „Wiener Virtuosen“ zugeordnet | Fl, Ob, Kl, Hr, Fg; 1. Vl, 2. Vl, Br, Vc, Kb | | 1991 | 25 |
| 40 | 6. Konzert für Orchester | 3 Fl, Picc, 2 Ob, EH, 2 Kl, Bkl, 2 Fg, Kfg; 4 Hr, 3 Tr, 3 Pos, Tb; Pk, Schlagz; Hf; Streicher | Praeludium Acceleratio Ballata Hymnus | 1994 | 23 |
| 41 | Adagio für Violoncello und Klavier. Für Norbert Theuretzbacher | Violoncello, Klavier | | 1995 | 10 |
| 42 | Sonate für Violoncello und Klavier | Violoncello, Klavier | Allegro agitato Adagio (ident mit Op. 41) Molto moderato, giocoso | 1996 | 26 |
| 43 | 1. Konzert für Oboe und kleines Orchester. Für meinen Sohn Martin. | Fl, 2 Kl, Bkl; 2 Hr, 2 Tr, 1 Pos; Streicher | Andante più moto, Allegretto Adagio Presto giocoso | 1996 | 24 |
| 44 | Elegien im Herbst Sechs Lieder nach eigenen Gedichten für hohe Stimme und Klavier | Sopran, Klavier | Blättern gleich.... Seit zwanzig Jahren... Konnten wir... Über Wiesen... Allerseelen Fern verlieren sich... | 1997 | 15 |
| 45 | „O Freunde, warum nicht diese Töne?“ – Eine wienerische Maskerade, und weiter nichts Den „Wiener Virtuosen“ zugeordnet | Fl, Ob, Kl, Fg, Hr; 1. Vl, 2. Vl, br, Vc, Kb | Variationen in Walzerform über das Rezitativ aus der neunten Symphonie von Beethoven | 1997 | 7 |
| 46 | Sonate für Oboe solo | Oboe | Acceleratio Aria con variazioni Finaletto | 1998 UA : 1998 | 11 |
| 47 | Quintett für Oboe, 2 Violinen, Bratsche und Violoncello | Ob, Vl (I,II), Vla, Vc | Intrada Fugato Acceleratio | 1998 UA: 1999 | 20 |

| | | | | | |
|------|-----------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------|----|
| 48 | Drei Gesänge nach Gedichten von Oscar Wilde. Für meine Tochter Angharad | Sopran, Klavier | From Spring Days to Winter Impression Endymion | 1999 UA: 2000 | 15 |
| 49 | Divertimento con una sorpresa für Violine, Oboe, Fagott und Klavier | Ob, Fg, Vl, Klavier, Gesang | Marsch Adagio ma non troppo Allegretto grazioso | 1999 UA: 2000 | 15 |
| 50 | Vier Lieder nach Wilhelm Busch | Gesang; Klavier | Sie war ein Blümlein hübsch und fein... Früher, als ich unerfahren... Es stand vor eines Hauses Tor Buch des Lebens | 1999 | 8 |
| 51 | 2. Konzert für Oboe und Streichorchester. Für meinen Sohn Martin. | Oboe; Streicher | Allegro passionato Intermezzo. Presto Adagio ma non troppo Intermezzo. Langsames Polkatempo Acceleratio | 2000 | 25 |
| 52/1 | Marsch für Klavier zu vier Händen | Klavier (4-händig) | | 2000 UA: 2000 | 2 |
| 52/2 | Quodlibet aus Anlass der Hochzeit meines Sohnes Martin für Klavier zu vier Händen | Klavier (4-händig) | | 2000 UA: 2000 | 2 |
| 53 | Concertino für Oboe, Fagott und kleines Orchester | | Allegro Adagio Allegretto grazioso | 2001 | 25 |
| 54 | Pentaptychon für Violoncello und Klavier | Violoncello, Klavier | Andante moderato Agitato Adagio Presto Andante | 2001 | 20 |
| 55 | Sonatine für Klavier zu vier Händen | Klavier (4-händig) | Marsch Adagio ma non troppo Quodlibet | 2001 | 10 |
| 56 | Fünf romantische Duette nach Liedern aus meiner Jugendmappe | Sopran (I, II); Klavier | Unsterblich duften die Linden Mai Erlöschen Die Tiefen Worte Erwachender Morgen | 2001 | 13 |
| 57 | Variationen über den choral „Such, wer da will, ein ander Ziel“ für Klavier | Klavier | | 2001 | 17 |
| 58 | Drei Lieder nach Wilhelm Busch für Tenor und Klavier | Tenor, Klavier | Wärst du ein Bächlein, ich ein Bach Gedrungen Wenn ich dereinst ganz alt und schwach | 2001 | 17 |
| 59 | 2. Sonate für Oboe solo. Für meinen Sohn Martin | Oboe | Munter Sehr ruhig Allegro | 2001 | 10 |
| 60 | 2. Sonate für Oboe und Klavier (Bearb. Von Opus 59) | Oboe, Klavier | Munter Sehr ruhig Allegro | 2001 | 10 |

| | | | | | |
|----|------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------|----|
| 61 | Ballade für Sopransaxophon, Violoncello und Klavier (Umarbeitung von op. 34) | Sopransax., Vc, Klavier | | 2002 UA: 2003 | 9 |
| 62 | Variationen über „Vom Himmel hoch da komm ich her“ | VI (I, II), Vla, Vc, Orgel (oder Klavier) | | 2002 UA: 2002 | 8 |
| 63 | 2. Quintett für Oboe und Streichquartett | Ob, VI (I,II), Vla, Vc | Allegretto Adagio Allegro capriccioso | 2002 | 21 |
| 64 | 3. Quintett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott (Bearbeitung von Opus 63) | Fl, Ob, Kl (B), Hr (F), Fg | Allegretto Adagio Allegro capriccioso | 2002 | 21 |
| 65 | Trio für Sopransaxophon, Violoncello und Klavier (Umarbeitung von op. 20a) | Sopransax., Vc, Klavier | Allegro moderato Adagio Allegretto grazioso | 2002 UA: 2005 | 17 |
| 66 | Divertimento für Bassklarinette, Violoncello und Klavier. | Bkl, Vc, Klavier | Tempo comodo Walzer Adagio ma non troppo Quodlibet Moderato giocoso | 2002 | 21 |
| 67 | 4. Streichquartett | Streichquartett | Acceleratio Adagio Allegretto comodo, capriccioso Presto Tempo I Finale. Allegretto energico | 2003 UA: 2005 | 28 |
| 68 | Ballade in D für Klavier | Klavier | | 2003 | 9 |
| 69 | Quintett für Violine, Viola, Violoncello, Kontrabass und Klavier – „Der Haifisch“ | VI, Vla, Vc, Kb, Klavier | Allegro Adagio Presto Andante con moto Quodlibet | 2003 UA: 2004 | 28 |
| 70 | Drei Lieder nach eigenen Texten. Für meine Tochter Angharad | Sopran, Klavier | Der Haifisch (UA: 2004) Ist erstorben, was uns singt Meine Liebe ist jung | 2003 | 9 |
| 71 | Andante con variazioni for Bass Clarinet solo. For my friend Michael Davenport | Bassklarinette | Sieben Variationen | 2003 | 8 |
| 72 | Sonata for Bass Clarinet solo. For my dear friend Michael Davenport | Bassklarinette | Toccata Andante con variazioni Scherzo Passacaglia | 2003 | 21 |
| 73 | 5 Bagatelles for Bass Clarinet Solo | Bassklarinette | Allegretto scurille Adagio Allegretto Molto tranquillo Allegro molto | 2003 | 21 |

| | | | | | |
|-----|----------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------|----|
| 74 | Five Bagatelles for piano | Klavier | Allegretto scurille Adagio Allegretto Molto tranquillo Allegro molto | 2003 | 9 |
| 75 | Five Bagatelles for Bass Clarinet and Piano | Bassklarinette, Klavier | Allegretto scurille Adagio Allegretto Molto tranquillo Allegro molto | 2003 | 9 |
| 76 | Trio für Bassklarinette, Violoncello und Klavier. Für Laurie, Kimberly und Michael Davenport | Bkl, Vc, Klavier | Allegro Molto tranquillo Walzer Allegretto | 2003 | 22 |
| 76a | Trio für Klarinette, Violoncello und Klavier (Umarbeitung von op. 76) | Kl (B), Vc, Klavier | Allegro Molto tranquillo Walzer Allegretto | 2005 | 22 |
| 77 | Konzert für Bassklarinette und kleines Orchester | Fl, 2 Ob, 2 Kl (B), Bkl (B), 2 Fg; 2 Hr, Tr; Streicher | Allegretto Adagio Acceleratio Allegretto mosso | 2003 | 26 |
| 78 | Phantasie über „Es ist ein Ros‘ entsprungen“ | Vl (I,II), Vc, Orgel | | 2003 UA: 2003 | 6 |
| 79 | Sonatina for Clarinet and Bass Clarinet | Kl (B), Bkl | Moderato Molto tranquillo ed ugualmente Allegro moderato | 2003 | 18 |
| 80 | Sonate für Violoncello solo. Für meinen Freund Norbert Theuretzbacher | Violoncello | Allegro Andante con variazioni Scherzo Passacaglia | 2003 | 15 |
| 81 | Sonate für Violine solo. Für Dr. Christian Glüxam | Violine (solo) | Allegro Adagio Allegro | 2003 UA: 2005 | 15 |
| 82 | 6 Elegien für Bassklarinette und Klavier. Für Michael und Kimberly Davenport | Bassklarinette, Klavier | Molto moderato Allegretto Allegro moderato, agitato Andante Allegro moderato Andante | 2003 | 19 |
| 83 | Sonate für Klavier. Für Kimberly Davenport | Klavier | Poco Adagio Allegro Tempo primo | 2003 | 13 |
| 84 | 5. Streichquartett | Streichquartett | Ballata. Adagio Presto Passacaglia. Andante | 2003 UA: 2004 | 23 |
| 85 | Etudes for the Bass Clarinet | Bassklarinette | 26 Etuden | 2003 | 30 |

| | | | | | |
|----|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------|----|
| 86 | Neue Bagatellen für Klavier. For Kim Davenport | Klavier | Adagio Moderato Andante, quasi adagio Un poco capriccioso Tempo di Polka Allegro Perpetuum mobile Tempo giusto, un po scurrile | 2004 | 21 |
| 87 | Songs through the Night to poems by Emily Brontë. For my daughter Angharad | Sopran, Klavier | All day I've toiled... Song to A.A. The Night Wind Stars | 2004 UA: 2004 | 18 |
| 88 | Songs through the Night – Chamber cantata for soprano, bass clarinet, violoncello and piano | Sopran; Bkl, Vc, Klavier | Praeludium All day I've toiled... – Intermezzo 1 Song to A. A. – Intermezzo 2 The Night Wind – Intermezzo 3 Stars – Epilogue | 2004 UA: 2005 | 33 |
| 89 | Quintett für Bassklarinette und Streichquartett. Für Michael Davenport | Bkl, Vl (I,II), Vla, Vc | Lento Allegro moderato Adagio Allegretto Introduzione, Tema con variazioni | 2004 | 33 |
| 90 | Three Canticles on Poems by Carl Sandburg | Sopran (I, II), Alt; 2 Kl (B), Bkl | Under the Harvest Moon Joy Nocturne in a Deserted Brickyard | 2004 UA: 2005 | 9 |
| 91 | Sonatine für Violine solo. Für meine Tochter Brigitte | Violine (solo) | Moderato Andante Allegro ma non troppo | 2004 | 7 |
| 92 | Concertino für Violoncello und Streichtrio. Für die Schwestern Krebs | Vc, Vl, Va, Vc | Allegro risoluto adagio Tempo di Polka Perpetuum mobile (allegro molto) | 2004 | 11 |
| 93 | A Birthday Cake, to be served in seven slices. Party Game for Bass Clarinet, Violoncello and Piano | Bkl, Vc, Klavier | Mehrere Stücke, zu spielen entweder als Solo, Duo oder Trio | 2004 | 8 |
| 94 | Ode to a Nightingale (John Keats) – Chamber cantata for soprano, bass clarinet, violoncello and piano | Sopran; Bkl, Vc, Klavier | | 2004 | 19 |

| | | | | | |
|-----|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------|---------------------|---------------------------------------|
| 95 | Bagatelle (7x1=1) Für Bassklarinette, Violoncello oder Klavier; oder Bassklarinette und Violoncello; oder Bassklarinette und Klavier; oder Bassklarinette und Klavier. Für die Davenports | Bkl, Vc, Klavier | | 2004 | 1 min. 30 sec oder ... |
| 96 | 1. Konzert für Klavier und Orchester. Für Kimberly Davenport. | 2 Fl (auch Picc), 2 Ob, 2 Kl, Bkl, 2 Fg; 2 Hr, 3 Tr; Pk; Streicher | Acceleratio Andante con variazioni Finale | 2004 | 28 |
| 97 | 2. Trio for Bass Clarinet, Violoncello and Piano. For Laurie, Kimberly and Michael Davenport | Bkl, Vc, Klavier | Andante Presto Passacaglia | 2004 | 23 |
| 98 | Vier Miniaturen für Trompete, Horn und Posaune. Für Johannes Hofmann | Tr (C), Hr (F), Pos | Marsch Musetta dodekaphonica Wlzer Fanfare | 2004 | 8 |
| 99 | Sonatine für vier Hörner. Für Clemens Gottfried und seine Quartettfreunde | Hornquartett | Bucolica Walzer Adagio Fanfare | 2004 | 14 |
| 100 | Konzert für Trompete und Orchester. Für Johannes Hofmann. | 2 Fl, 2 Ob, 2 Kl, Bkl, 2 Fg; 2 Hr, 3 Pos; 4 Pk; Streicher | Allegro Adagio Allegro | 2005 | 22 |
| 101 | Hoquetus pro avi die natale (Fantasie über „Happy Birthday“) | Fl, Ob | | 2005 UA: 2005 | 1 |
| 102 | Miniaturvariationen für Bassklarinette, Violoncello und Klavier | Bkl, Vc, Klavier | | 2005 | 6 |
| 103 | Quintett für 2 Violinen, Bratsche und 2 Violoncelli | VI (I,II), Vla, Vc (I,II) | Allegro moderato Molto tranquillo Allegro | 2005 | 24 |
| 104 | Dodekaphonische Etude für 2 Flöten und Klarinette. Für meine Enkelin Sophie | 2 Fl, Kl | | 2005 | 6 |
| 105 | Four Songs to Poems by Carl Sandburg. For my dear friend Maureen Sturgeon | Alt, Klavier | Moonset At a Window Valley Song Throw Roses | 2005 UA: 2008 | 9 |
| 106 | Konzert für Flöte und Oboe mit kleinem Orchester | 2 Kl, Bkl; 2 Hr, Tr; Streicher | Moderato Walzer Moderato – Allegretto – Allegro | 2006 | 25 |
| 107 | 6. Streichquartett | Streichquartett | Thema mit Variationen Adagio Allegro molto | 2006 | 21 |

| | | | | | |
|------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------|---------------------|-----|
| 108 | Sextett für 2 Violinen, 2 Bratschen und 2 Violoncelli. Für Norbert Theuretzbacher (Noch einmal ging der Krug zum Brunnen) | 2 Vl, 2 Vla, 2 Vc | Allegro Andante Rasches Walzertempo Allegretto | 2006 UA: 2008 | 30 |
| 109 | Capriccio für 2 Klaviere. Für Elisabeth Weißhaar-Dvorak und ihre Schüler | 2 Klaviere | | 2006 | 4 |
| 110 | Adagio für 2 Klaviere | 2 Klaviere | | 2006 | 7 |
| 111 | Badinerie für 2 Klaviere | 2 Klaviere | | 2006 | 5 |
| 112 | Sonata für 2 Klaviere | 2 Klaviere | Intrada Aria con variazioni Capriccio Adagio Badinerie | 2006 | 24 |
| 113 | Sonatinetta für Flöte und Oboe. Für meine Enkelin Sophie und ihren Vater | Fl, Ob | Allegro moderato Andante Presto | 2006 | 8,5 |
| 113a | Drei zweistimmige Inventionen für Klavier (indent mit Opus 113) | Klavier | Allegro moderato Andante Presto | 2006 | 8,5 |
| 114 | 2. Konzert für Klavier und großes Orchester | 2 Fl, 2 Ob, 2 Kl (B), Bkl (B), 2 Fg, Kfg; 4 Hr (F), 2 Tr (C); Pk, Schlagz (ein Spieler): Becken, kl. Tr, Triangel, Peitsche Streicher | Allegro Adagio ma non troppo Allegro | 2007 | 35 |
| 115 | Viechereien. Drei Duette für Sopran, Alt und Klavier | Sopran, Alt; Klavier | Der Haifisch Die Forelle Perpetuum Mobile | 2007 UA: 2008 | 9 |
| 116 | 3. Trio für Bassklarinette, Violoncello und Klavier. Dem Davenport-Trio zugeeignet | Bkl, Vc, Klavier | Allegro passionato Adagio ma non troppo Allegro | 2007 | 31 |
| 117 | Konzert für Trompete und Streichquartett. Für Johannes Hofmann. (Kammermusikfassung von op. 100) | Tr, Vl (I,II), Vla, Vc | Allegro Adagio Allegro molto | 2007 | 25 |
| 118 | Sonatinetta für Horn und Klavier | Hr (F), Klavier | Allegretto Adagio Presto | 2007 UA: 2008 | 5 |
| 118a | Quintettino für Horn und Streichquintett (Ident mit op. 118) | Hr (F), Vl (I,II), Vla, Vc | Allegretto Adagio Presto | 2007 | 5 |

| | | | | | | |
|-----|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------|------|
| 119 | 7. Streichquartett | Streichquartett | | Adagio Allegretto grazioso Presto Allegro energico Variationen über den Choral „Such, wer da will, ein ander Ziel“ | 2007 UA: 2008 | 35 |
| 120 | Sonate für Violine und Bratsche. Für Elias Kim | VI, Vla | | Praeludium Andante canonico Allegretto giocoso Finale | 2008 | 20 |
| 121 | Trio für Flöte, Oboe und Klavier. Für meine Enkelin Sophie und ihre Eltern | Fl, Ob, Klavier | | Allegro Tranquillo Acceleratio | 2008 | 15 |
| 122 | Sonate für Fagott und Klavier. Für meinen Sohn Bernhard | Fagott, Klavier | | Andante Allegro ma non troppo Adagio | 2008 UA : 2008 | 15 |
| 123 | Adagio für Horn und Klavier | Hr (F), Klavier | | | 2008 | 10 |
| 124 | Drei Shakespeare Sonnette für Sopran und Klavier | Sopran, Klavier | | As an unperfect actor on the stage Weary with toil When to the sessions of sweet silent thought | 2008 | 10 |
| 125 | Duo für Bratsche und Violoncello. Für Kathrin und Norbert Theuretzbacher | Vla, Vc | | Moderato Andante canonico Scherzo Allegretto giocoso Passacaglia | 2008 | 29 |
| 126 | Wilhelm Busch: 6 Gedichte aus „Kritik des Herzens“ für Sprecher und Klavier. Dem Duo Piano-Worte gewidmet | Sprecher, Klavier | Wirklich, er war unentbehrlich Wie schad, dass ich kein Pfaffe bin Sie hat nichts und du desgleichen Denkst du, dieses alte Spiel immer wieder aufzuführen? Man wünschte sich herzlich gute Nacht Zwischen diesen zwei gescheiterten Mädchen | | 2008 | 8 |
| 127 | Drei Elegien für Oboe und Klavier (basiert auf Opus 124) | Oboe, Klavier | | Andante tranquillo Allegro inquieto Andante semplice | 2008 | 11 |
| 128 | Drei Shakespeare- Sonette für Sopran und Streichquartett | Sopran VI (I,II), Vla, Vc | As an unperfect actor on the stage Weary with toil When to the sessions of sweet silent thought | | 2008 | 10 |
| 129 | „Der Strom“ – musikalisches Gedicht für Sprecher und Klavier (gekürzte Kammerfassung von Op. 26) | Sprecher, Klavier | | | 2008 | 11 |
| 130 | Quartett für Violine, Bratsche, Violoncello und Klavier | VI, Vla, Vc, Klavier | | Andante Allegretto grazioso Allegro | 2008 | 24,5 |

| | | | | | |
|-----|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|----|
| 131 | Trio für Violine, Bratsche und Violoncello | Vl, Vla, Vc | Andante tranquillo Allegro Adagio. Allegro | 2008 | 21 |
| 132 | Sonata piccola für Bassklarinette und Klavier | Bkl, Klavier | Andante Allegro, ma non troppo Thema con variazioni | 2009 | 15 |
| 133 | „Besinnung“ für gemischten Chor und zwei Klaviere. Nach einem Text von Carl Nödl | Gemischter Chor, 2 Klaviere | | 2009 | 6 |
| 134 | Partita für Klavier | Klavier | Fuga 1. Andante tranquillo Aria con variazioni Fuga 2 Kanon. Allegro giocoso Passacaglia. Moderato | 2009 | 26 |
| 135 | Zwölftonspielereien für Klavier | Klavier | Andante Allegro Adagio Allegretto | 2009 | 13 |
| 136 | Trio für Oboe, Fagott und Klavier | Ob, Fg, Klavier | Allegretto Lento Acceleratio | 2009 | 23 |
| 137 | Septett für Klarinette, Fagott, Horn, Violine, Bratsche, Violoncello und Kontrabass (Nach walisischen Volksliedern) | Klar., Fg, Hr, Vl, Vla, Vc, Kb | Andante Allegretto giocoso Mesto Allegro | 2009 | 19 |
| 138 | Trio für Bratsche, Violoncello und Klavier. Für dieTheuretzbachers | Vla, Vc, Kl | Allegro moderato Andante Walzer | 2009 | 16 |
| 139 | 2. Trio für Bratsche, Violoncello und Klavier | Vl, Vla, Vc | Allegro moderato Passacaglia. Andante Walzer Fuge. Presto | 2009 | 22 |
| 140 | 2. Sonate für Klavier | Klavier | Allegro Thema m. Var., Andante Passacaglia | 2009 | 22 |

7.1.2 Werkverzeichnis nach Gattungen

| | |
|-----------------------------------------------------------------------|-----|
| 1. Orchesterwerke..... | 166 |
| 2. Kammerkonzerte | 167 |
| 3. Instrumentalkonzerte | 167 |
| 3.1 Solokonzerte | 167 |
| 3.2 Doppelkonzerte | 168 |
| 4. Werke mit Chor | 168 |
| 5. Melodramen..... | 169 |
| 6. Bühnenwerke..... | 169 |
| 7. Vokalmusik | 170 |
| 7.1 Liedzyklen (mit Klavier- oder Orchesterbegleitung)..... | 170 |
| 7.2 Vokalmusik in diverser Besetzung | 171 |
| 8. Werke für Klavier (2- und 4-händig) | 173 |
| 9. Werke für Orgel..... | 174 |
| 10. Werke für Streicher (solo und mit Begleitung) | 174 |
| 10.1 Violine..... | 174 |
| 10.2 Viola..... | 174 |
| 10.3 Violoncello..... | 174 |
| 11. Werke für Bläser (solo und mit Begleitung) | 175 |
| 11.1 Oboe..... | 175 |
| 11.2 Fagott | 175 |
| 11.3 Bassklarinette..... | 175 |
| 12. Kammermusik für Bassklarinette und verschiedene Instrumente | 176 |
| 13. Streichquartette..... | 178 |
| 14. Quintette in diversen Besetzungen | 179 |
| 15. Sonstige Kammermusik | 180 |

1. Orchesterwerke

| Opus | Titel | Besetzung | Satzbezeichnungen | Jahr | Dauer |
|------|---------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------|---------------------|-------|
| 6 | 1. Konzert für Orchester | 3 Fl, Picc, 2 Ob, EH, 2 Kl, Bkl, 3 Fg; 4 Hr, 3 Tr, 3 Pos Tb, Pk; Streicher | Praeludium Pastorale Hymnus | 1960 UA: 1963 | 15 |
| 7 | 2. Konzert für Orchester | 2 Fl, Ob, EH, 2 Kl, Bkl, 2 Fg, Kfg; 4 Hr, 2 Tr, 3 Pos, Tb Pk; Streicher | Isorhythmica Rondeau Ballata Caccia | 1960 UA: 1971 | 30 |
| 8 | 3. Konzert für Orchester | 2 Ob, Bkl, Fg; Tr, 3 Hr; Pk, Schlagz.; Hf, Cembalo; Str. | Andante Allegro Lento Allegretto | 1964 UA: 1967 | 20 |
| 10 | Rondo capriccioso für Streichorchester | Streicher | | 1967 UA: 1968 | 7 |
| 14 | 4. Konzert für Orchester | 3 Fl, 2 Ob, EH, 2 Kl, Bkl, 2 Fg, Kfg; 4 Hr, 3 Tr, 3 Pos; Hf; Pk; Streicher | Andante Adagio Allegro Presto Andante agitato Coda. Andante moderato | 1972 UA: 1974 | 14 |
| 18 | Introduction und Passacaglia für Streichorchester | Streicher | | 1972 | 18 |
| 31 | 5. Konzert für Orchester | 3 Fl, 2 Ob, EH, 2 Kl, Bkl, 3 Fg (auch Kfg); 4 Hr, 3 Tr, 3 Pos, Tb; Pk, Schlagz.; Streicher | Andante Allegretto giocoso Mesto Allegro | 1975 | 19 |
| 40 | 6. Konzert für Orchester | 3 Fl, Picc, 2 Ob, EH, 2 Kl, Bkl, 2 Fg, Kfg; 4 Hr, 3 Tr, 3 Pos, Tb; Pk, Schlagz.; Hf; Streicher | Praeludium Acceleratio Ballata Hymnus | 1994 | 23 |

2. Kammerkonzerte

| Opus | Titel | Besetzung | Satzbezeichnungen | Jahr | Dauer |
|------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------|------|-------|
| 15 | 1. Kammerkonzert | Fl, Ob, Bkl; Vl, Br, Vc, Kb; Cembalo | Intrada Burletta Canzone mesta Passacaglia alla caccia | 1972 | 20 |
| 20 b | 2. Kammerkonzert für Oboe, Bratsche und 10 Streicher | Ob, Br; 3 Vl, 3 Br, 3 Vc, Kb | Allegro moderato Adagio Allegretto grazioso | 1973 | 17 |
| 39 | 3. Kammerkonzert für 5 Bläser und 5 Streicher Den „Wiener Virtuosen“ zugeordnet | Fl, Ob, Kl, Hr, Fg; 1. Vl, 2. Vl, Br, Vc, Kb | | 1991 | 25 |
| 45 | „O Freunde, warum nicht diese Töne?“ – Eine wienersische Maskerade, und weiter nichts Den „Wiener Virtuosen“ zugeordnet | Fl, Ob, Kl, Fg, Hr; 1. Vl, 2. Vl, Br, Vc, Kb | Variationen in Walzerform über das Rezitativ aus der neunten Symphonie von Beethoven | 1997 | 7 |

3. Instrumentalkonzerte

3.1 Solokonzerte

| Opus | Titel | Besetzung (Orch.) | Satzbezeichnungen | Jahr | Dauer |
|------|--------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------|-------|
| 1 | Sonate für Bratsche und 16 Bläser | 3 Fl, 2 Ob, 2 Kl (B), Bkl, 2 Fg, Kfg; 3 Pos., Btb | Allegro risoluto Andante con moto Allegro | 1953 UA: 1955 | 20 |
| 4 | Konzert für Violoncello und Streichorchester | Streicher | Allegro Andante Allegro | 1958 | 23 |
| 17 | Konzert für Violine und Orchester | 2 Fl, Picc, 2 Ob, EH, 2 Kl, Bkl, 2 Fg, Kfg; 4 Hr, 3 Tr, 3 Pos, Tb; Pk, Schlagz; Streicher | Praeludium Carmen Iocus Acceleratio | 1972 | 16 |
| 19 | Konzert für Kontrabass | 3 Fl (auch Picc), 2 Ob, EH, 2 Kl, Bkl, 2 Fg, Kfg; 4 Hr, Tr, 3 Pos; Pk, Schlagz. (2 Mann). Keine Streicher! | Allegro moderato Adagio Allegretto grazioso | 1973 | 20 |
| 43 | 1. Konzert für Oboe und kleines Orchester. Für meinen Sohn Martin. | Fl, 2 Kl, Bkl; 2 Hr, 2 Tr, 1 Pos; Streicher | Andante più moto, Allegretto Adagio Presto giocoso | 1996 | 24 |
| 51 | 2. Konzert für Oboe und Streichorchester. Für meinen Sohn Martin. | Streicher | Allegro passionato Intermezzo. Presto Adagio ma non troppo Intermezzo. Langsames Polkatempo Acceleratio | 2000 | 25 |
| 77 | Konzert für Bassklarinette und kleines Orchester | Fl, 2 Ob, 2 Kl (B), Bkl (B), 2 Fg; 2 Hr, Tr; Streicher | Allegretto Adagio Acceleratio Allegretto mosso | 2003 | 26 |

| | | | | | |
|-----|---------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------|------|----|
| 96 | 1. Konzert für Klavier und Orchester. Für Kimberly Davenport. | 2 Fl (auch Picc), 2 Ob, 2 Kl, Bkl, 2 Fg; 2 Hr, 3 Tr; Pk; Streicher | Acceleratio Andante con variazioni Finale | 2004 | 28 |
| 100 | Konzert für Trompete und Orchester. Für Johannes Hofmann. | 2 Fl, 2 Ob, 2 Kl, Bkl, 2 Fg; 2 Hr, 3 Pos; 4 Pk; Streicher | Allegro Adagio Allegro | 2005 | 22 |
| 114 | 2. Konzert für Klavier und großes Orchester | 2 Fl, 2 Ob, 2 Kl (B), Bkl (B), 2 Fg, Kfg; 4 Hr (F), 2 Tr (C); Pk, Schlagz (ein Spieler): Becken, kl. Tr, Trg., Peitsche, Str | Allegro Adagio ma non troppo Allegro | 2007 | 35 |

3.2 Doppelkonzerte

| Opus | Titel | Besetzung (Orch.) | Satzbezeichnungen | Jahr | Dauer |
|------|---------------------------------------------------|--------------------------------|-------------------------------------------------------|------|-------|
| 53 | Concertino für Oboe, Fagott und kleines Orchester | | Allegro Adagio Allegretto grazioso | 2001 | 25 |
| 106 | Konzert für Flöte und Oboe mit kleinem Orchester | 2 Kl, Bkl; 2 Hr, Tr; Streicher | Moderato Walzer Moderato – Allegretto – Allegro | 2006 | 25 |

4. Werke mit Chor

| Opus | Titel | Besetzung | Satzbezeichnungen | Jahr | Dauer |
|------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|-------|
| 3 | Das grüne Holz auf Golgatha – Kantate für Sprecher, Soli, Chor, Orgel und Orchester nach Texten von Carl Nödl | 3 Fl (auch Picc), 3 Ob, 2 Kl (B), Bkl (B), 3 Fg (auch Kfg); 4 Hr (F), 3 Tr (C), 3 Pos, Btb; 2 Paar Pk; kl. u gr. Trommel, Triangel, Becken, Tamburin, Glockenspiel, Glocken (Stahlstäbe); Hf, Cembalo; Streicher | I. Der Zimmermann, II. Pilatus, III. Mit Blut geschrieben, IV. Judas, V. Barabbas, VI. Vermächtnis, VII. Pietà, VIII Besinnung, IX Ernte | 1956 | 30 |
| 26 | Der Strom. Ein musikalisches Gedicht für Chor und Orchester | Gemischter Chor; 3 Fl (auch Picc), 2 Ob, EH, 2 Kl, Bkl, 2 Fg, Kfg; 4 Hr, 3 Tr, 3 Pos, Tb; 2 Hf; Pk, Schlagz (2 Mann); Streicher | | 1974 | 13 |
| 26a | Der Strom. Ein musikalisches Gedicht für Chor, zwei Klaviere, Pauke und Schlagzeug. | Gemischter Chor, 2 Klaviere, Pk, Schlagz. | | 1974 | 13 |

| | | | | | |
|-----|----------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------|--|--------------------|---|
| 133 | „Besinnung“ für gemischten Chor und zwei Klaviere. Nach einem Text von Carl Nödl | Gemischter Chor, 2 Klaviere | | 2009 UA 2009 | 6 |
|-----|----------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------|--|--------------------|---|

5. Melodramen

| Opus | Titel | Besetzung | Satzbezeichnungen | Jahr | Dauer |
|------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|-------|
| 126 | Wilhelm Busch: 6 Gedichte aus „Kritik des Herzens“ für Sprecher und Klavier. Dem Duo Piano-Worte gewidmet | Sprecher, Klavier | Wirklich, er war unentbehrlich Wie schad, dass ich kein Pfaffe bin Sie hat nichts und du desgleichen Denkst du, dieses alte Spiel immer wieder aufzuführen? Man wünschte sich herzlich gute Nacht Zwischen diesen zwei gescheiterten Mädchen | 2008 | 8 |
| 129 | „Der Strom“ – musikalisches Gedicht für Sprecher und Klavier (gekürzte Kammerfassung von Op. 26) | Sprecher, Klavier | | 2008 | 11 |

6. Bühnenwerke

| Opus | Titel | Besetzung | Satzbezeichnungen | Jahr | Dauer |
|------|--------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|-------|
| 38 | Die Professoren sind schuld! Eine musikalische Farce (nach eigenem Text) | Mezzo-Sopran, Tenor, Bariton; Fl, Ob, Kl (B), Bkl, Fg; Tr (C), Pos, Tb; Pk, Schlz; Streicher, Klavier | Es handelt sich um den Tag, an dem der angehende Kunstmaler Adolf Hitler bei der Aufnahmeprüfung an der Wiener Malerakademie durchgefallen ist. Wie sähe die Welt aus, wenn dem <i>nicht</i> so gewesen wäre? | 1983 | 7,5 |

7. Vokalmusik

7.1 Liedzyklen (Gesang mit Klavier- oder Orchesterbegleitung)

| Opus | Titel | Besetzung | Liedtitel | Jahr | Dauer |
|------|--------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------|-------|
| 2 | Sechs Lieder nach Wilhelm Busch für hohe Stimme und Klavier | Hohe Stimme, Klavier | Wirklich, er war unentbehrlich Wie schad, dass ich kein Pfaffe bin Sie hat nichts und du desgleichen denkst du, dieses alte Spiel immer wieder aufzuführen? Man wünschte sich herzlich gute Nacht Zwischen diesen zwei gescheiterten Mädchen | 1952 | 8 |
| 2a | Sechs Lieder nach Wilhelm Busch, Orchesterfassung | Hohe Stimme, 2 Fl, 2 Ob, 2 Kl (B), 2 Fg; 2 Hr (F), 2 Tr (C); Streicher | Wie Opus 2 | 1952 | 8 |
| 21 | Lieder eines Frühlings – Vier Lieder nach eigenen Texten | Sopran, Klavier | Hast du neulich gesagt Was ist mir heute nur geschehen Wer kann sagen: „Ich fühle dasselbe wie du?“ Ein Frühling geht zu Ende | 1973 | 15 |
| 25 | Vier Lieder nach eigenen Texten für Sopran und Klavier | Sopran, Klavier | Trost und Zuversicht Sonnenuntergang Erwartung Der Baum | 1973 | 12 |
| 29a | Fünf walisische Volkslieder (Pum Gân Werin) für Sopran und Klavier | Sopran, Klavier | Cob Malltraeth Y gaseg ddu Galarnad Cwch Enlli Os daw fy nghariad i yma heno Si, so gorniog | 1974 UA: 1976 | 15 |
| 29b | Fünf walisische Volkslieder (Pum Gân Werin) für Sopran und Streichorchester | Sopran; Streicher | Wie 29a | 1974 | 15 |
| 29c | Fünf walisische Volkslieder (Pum Gân Werin) für Sopran und Klavier zu vier Händen | Sopran, Klavier (4händig) | Wie 29a | 1974 | 15 |
| 37 | Four London Songs for high voice and piano | Sopran, Klavier | Notting Hill Polka Quiet Fun A London Sparrow's "If" London Town | 1979 UA: 1981 | 6 |
| 44 | Elegien im Herbst Sechs Lieder nach eigenen Gedichten für hohe Stimme und Klavier | Sopran, Klavier | Blättern gleich... Seit zwanzig Jahren... Konnten wir... Über Wiesen... Allerseelen Fern verlieren sich... | 1997 | 15 |

| | | | | | |
|-----|----------------------------------------------------------------------------------------|--------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------|----|
| 48 | Drei Gesänge nach Gedichten von Oscar Wilde. Für meine Tochter Angharad | Sopran, Klavier | From Spring Days to Winter Impression Endymion | 1999 UA: 2000 | 15 |
| 50 | Vier Lieder nach Wilhelm Busch | Gesang; Klavier | Sie war ein Blümlein hübsch und fein... Früher, als ich unerfahren... Es stand vor eines Hauses Tor Buch des Lebens | 1999 | 8 |
| 58 | Drei Lieder nach Wilhelm Busch für Tenor und Klavier | Tenor, Klavier | Wärst du ein Bächlein, ich ein Bach Gedrungen Wenn ich dereinst ganz alt und schwach | 2001 | 17 |
| 70 | Drei Lieder nach eigenen Texten. Für meine Tochter Angharad | Sopran, Klavier | Der Haifisch (UA: 2004) Ist erstorben, was uns singt Meine Liebe ist jung | 2003 | 9 |
| 87 | Songs through the Night to poems by Emily Brontë. For my daughter Angharad | Sopran, Klavier | All day I've toiled... Song to A.A. The Night Wind Stars | 2004 UA: 2004 | 18 |
| 105 | Four Songs to Poems by Carl Sandburg. For my dear friend Maureen Sturgeon | Alt, Klavier | Moonset At a Window Valley Song Throw Roses | 2005 UA: 2008 | 9 |
| 124 | Drei Shakespeare Sonnette für Sopran und Klavier | Sopran, Klavier | As an unperfect actor on the stage Weary with toil When to the sessions of sweet silent thought | 2008 | 10 |

7.2 Vokalmusik in diversen Besetzungen

| Opus | Titel | Besetzung | Liedtitel | Jahr | Dauer |
|------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------|------|-------|
| 13 | Triptychon – Kammerkantate für Bariton und 8 Instrumente nach eigenen Texten. | Bariton; Fl, Ob, Bkl, Vl, Vla, Vc, Kb; Cembalo | Sonnenuntergang. Intermezzo 1 Erwachen. Intermezzo 2 Die Brücke | 1972 | 12 |
| 25a | Vier Lieder nach eigenen Texten für Sopran und Bläser | Sopran; 3 Fl, 2 Ob, EH, 2 Kl (B), Bkl, 2 Fg, Kfg; 4 Hr (F), 1 Tr (C) | Trost und Zuversicht Sonnenuntergang Erwartung Der Baum | 1973 | 12 |
| 27 | Affekte. Vier musikalische Gedichte für Sopran, Klavier, Cembalo, Vibraphon und Schlagzeug | Sopran; Klavier, Cemb.; Vibraphon, Schlagz. (3 Mann) | Angst Freude Trauer Verzweiflung | 1974 | 13 |

| | | | | | |
|-----|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------|----|
| 28 | Tetraptychon für hohe Stimme und Streichtrio nach eigenen Texten | Hohe Stimme, Vl, Vla, Vc | Ferne Hälften Seiltänzer Stille Aufblick | 1974 | 12 |
| 35 | Drei Gesänge nach Gedichten von John Donne für hohe Singstimme, Viola und Klavier | Sopran; Vla, Klavier | Valediction Witchcraft by a Picture The Baite | 1977 | 10 |
| 35a | Drei Gesänge nach Gedichten von John Donne für hohe Singstimme, Bassklarinette und Klavier | Sopran; Bkl, Klavier | Wie Op. 35 | 2003 | 10 |
| 37a | Four London Songs for high voice, violin, violoncello and piano | Sopran; Vl, Vc, Klavier | Notting Hill Polka Quiet Fun A London Sparrow's "If" London Town | 1981 | 6 |
| 56 | Fünf romantische Duette nach Liedern aus meiner Jugendmappe | Sopran (I, II); Klavier | Unsterblich duften die Linden Mai Erlöschen Die Tiefen Worte Erwachender Morgen | 2001 | 13 |
| 88 | Songs through the Night – Chamber cantata for soprano, bass clarinet, violoncello and piano | Sopran; Bkl, Vc, Klavier | Praeludium All day I've toiled... – Intermezzo 1 Song to A. A. – Intermezzo 2 The Night Wind – Intermezzo 3 Stars – Epilogue | 2004 UA: 2005 | 33 |
| 90 | Three Canticles on Poems by Carl Sandburg | Sopran (I, II), Alt; 2 Kl (B), Bkl | Under the Harvest Moon Joy Nocturne in a Deserted Brickyard | 2004 UA: 2005 | 9 |
| 94 | Ode to a Nightingale (John Keats) – Chamber cantata for soprano, bass clarinet, violoncello and piano | Sopran; Bkl, Vc, Klavier | | 2004 | 19 |
| 115 | Viechereien. Drei Duette für Sopran, Alt und Klavier | Sopran, Alt; Klavier | Der Haifisch Die Forelle Perpetuum Mobile | 2007 UA: 2008 | 9 |
| 128 | Drei Shakespeare-Sonette für Sopran und Streichquartett | Sopran Vl (I,II), Vla, Vc | As an unperfect actor on the stage Weary with toil When to the sessions of sweet silent thought | 2008 | 10 |

8. Werke für Klavier (2- und 4-händig)

| Opus | Titel | Besetzung | Satzbezeichnungen | Jahr | Dauer |
|------|-----------------------------------------------------------------------------------|--------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------|-------|
| 52/1 | Marsch für Klavier zu vier Händen | Klavier (4-händig) | | 2000 UA: 2000 | 2 |
| 52/2 | Quodlibet aus Anlass der Hochzeit meines Sohnes Martin für Klavier zu vier Händen | Klavier (4-händig) | | 2000 UA: 2000 | 2 |
| 55 | Sonatine für Klavier zu vier Händen | Klavier (4-händig) | Marsch Adagio ma non troppo Quodlibet | 2001 | 10 |
| 57 | Variationen über den choral „Such, wer da will, ein ander Ziel“ für Klavier | Klavier | | 2001 | 17 |
| 68 | Ballade in D für Klavier | Klavier | | 2003 | 9 |
| 74 | Five Bagatelles for piano | Klavier | Allegretto scurille Adagio Allegretto Molto tranquillo Allegro molto | 2003 | 9 |
| 83 | Sonate für Klavier. Für Kimberly Davenport | Klavier | Poco Adagio Allegro Tempo primo | 2003 | 13 |
| 86 | Neue Bagatellen für Klavier. For Kim Davenport | Klavier | Adagio Moderato Andante, quasi adagio Un poco capriccioso Tempo di Polka Allegro Perpetuum mobile Tempo giusto, un po scurille | 2004 | 21 |
| 109 | Capriccio für 2 Klaviere. Für Elisabeth Weißhaar-Dvorak und ihre Schüler | 2 Klaviere | | 2006 | 4 |
| 110 | Adagio für 2 Klaviere | 2 Klaviere | | 2006 | 7 |
| 111 | Badinerie für 2 Klaviere | 2 Klaviere | | 2006 | 5 |
| 112 | Sonata für 2 Klaviere | 2 Klaviere | Intrada Aria con variazioni Capriccio Adagio Badinerie | 2006 | 24 |
| 113a | Drei zweistimmige Inventionen für Klavier (indent mit Opus 113) | Klavier | Allegro moderato Andante Presto | 2006 | 8,5 |
| 134 | Partita für Klavier | Klavier | Fuga 1. Andante tranquillo Aria con variazioni Fuga 2 Kanon. Allegro giocoso Passacaglia. Moderato | 2009 | 26 |
| 135 | Zwölfstonspielereien für Klavier | Klavier | Andante Allegro Adagio Allegretto | 2009 | 13 |
| 140 | 2. Sonate für Klavier | Klavier | Allegro Thema m. Var., Andante Passacaglia | 2009 | 22 |

9. Werke für Orgel

| Opus | Titel | Besetzung | Satzbezeichnungen | Jahr | Dauer |
|------|------------------|-----------|-----------------------------------|---------------------|-------|
| 5 | Sonate für Orgel | Orgel | Praeludium Pastorale Hymnus | 1959 UA: 1959 | 15 |

10. Werke für Streicher (Solo und mit Begleitung)

10.1 Violine (solo und mit Begleitung)

| Opus | Titel | Besetzung | Satzbezeichnungen | Jahr | Dauer |
|------|-------------------------------------------------------|------------------|----------------------------------------------|---------------------|-------|
| 16 | Acceleratio für Violine und Klavier | Violine, Klavier | | 1972 UA: 1972 | 4 |
| 81 | Sonate für Violine solo. Für Dr. Christian Glüxam | Violine (solo) | Allegro Adagio Allegro | 2003 UA: 2005 | 15 |
| 91 | Sonatine für Violine solo. Für meine Tochter Brigitte | Violine (solo) | Moderato Andante Allegro ma non troppo | 2004 | 7 |

10.2 Viola (mit diverser Begleitung)

| Opus | Titel | Besetzung | Satzbezeichnungen | Jahr | Dauer |
|------|---------------------------------|----------------|-------------------------------------------------|------|-------|
| 1a | Sonate für Bratsche und Klavier | Viola, Klavier | Allegro risoluto Andante con moto Allegro | 1953 | 20 |
| 12 | Sonate für Bratsche und Cembalo | Viola, Cembalo | Grave Allegro giocoso Lento Allegro | 1968 | 17 |

10.3 Violoncello (solo und mit Begleitung)

| Opus | Titel | Besetzung | Satzbezeichnungen | Jahr | Dauer |
|------|---------------------------------------------------------------|----------------------|-------------------------------------------------------------------------|------|-------|
| 41 | Adagio für Violoncello und Klavier. Für Norbert Theretzbacher | Violoncello, Klavier | | 1995 | 10 |
| 42 | Sonate für Violoncello und Klavier | Violoncello, Klavier | Allegro agitato Adagio (ident mit Op. 41) Molto moderato, giocoso | 1996 | 26 |
| 54 | Pentaptychon für Violoncello und Klavier | Violoncello, Klavier | Andante moderato Agitato Adagio Presto Andante | 2001 | 20 |

| | | | | | |
|----|-----------------------------------------------------------------------|-------------|-------------------------------------------------------------|------|----|
| 80 | Sonate für Violoncello solo. Für meinen Freund Norbert Theuretzbacher | Violoncello | Allegro Andante con variazioni Scherzo Passacaglia | 2003 | 15 |
|----|-----------------------------------------------------------------------|-------------|-------------------------------------------------------------|------|----|

11. Werke für Bläser (solo und mit Begleitung)

11.1 Oboe

| Opus | Titel | Besetzung | Satzbezeichnungen | Jahr | Dauer |
|------|----------------------------------------------------------|---------------|------------------------------------------------------------|----------------------|-------|
| 32 | Sonate für Oboe und Klavier | Oboe, Klavier | Acceleratio Adagio Allegro giocoso | 1976 UA: 1994 | 17 |
| 46 | Sonate für Oboe solo | Oboe | Acceleratio Aria con variazioni Finaletto | 1998 UA : 1998 | 11 |
| 59 | 2. Sonate für Oboe solo. Für meinen Sohn Martin | Oboe | Munter Sehr ruhig Allegro | 2001 | 10 |
| 60 | 2. Sonate für Oboe und Klavier (Bearb. Von Opus 59) | Oboe, Klavier | Munter Sehr ruhig Allegro | 2001 | 10 |
| 127 | Drei Elegien für Oboe und Klavier (basiert auf Opus 124) | Oboe, Klavier | Andante tranquillo Allegro inquieto Andante semplice | 2008 | 11 |

11.2 Fagott

| Opus | Titel | Besetzung | Satzbezeichnungen | Jahr | Dauer |
|------|---------------------------------------------------------|-----------------|---------------------------------------------------|----------------------|-------|
| 23a | Ballade für Fagott und Klavier (ident mit Opus 23) | Fagott, Klavier | | 1973 UA: 1988 | 11 |
| 30b | Sonate für Fagott und Klavier (ident mit Opus 30a) | Fagott, Klavier | Andante Allegretto giocoso Mesto Allegro | 1975 | 19 |
| 122 | Sonate für Fagott und Klavier. Für meinen Sohn Bernhard | Fagott, Klavier | Andante Allegro ma non troppo Adagio | 2008 UA : 2008 | 15 |

11.3 Bassklarinette

| Opus | Titel | Besetzung | Satzbezeichnungen | Jahr | Dauer |
|------|-------------------------------------------------------------------|-------------------------|---------------------------------------------------|---------------------|-------|
| 23 | Ballade für Bassklarinette und Klavier (ident mit Opus 23) | Bassklarinette, Klavier | | 1973 UA: 1974 | 11 |
| 30a | Sonate für Bassklarinette und Klavier über walisische Volkslieder | Bassklarinette, Klavier | Andante Allegretto giocoso Mesto Allegro | 1975 UA: 1975 | 19 |

| | | | | | |
|-----|--------------------------------------------------------------------------------|-------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------|----|
| 36 | Sonatine für Bassklarinette und Klavier | Bassklarinette, Klavier | Andantino Adagio Allegro | 1977 UA: | 12 |
| 71 | Andante con variazioni for Bass Clarinet solo. For my friend Michael Davenport | Bassklarinette | Sieben Variationen | 2003 | 8 |
| 72 | Sonata for Bass Clarinet solo. For my dear friend Michael Davenport | Bassklarinette | Toccata Andante con variazioni Scherzo Passacaglia | 2003 | 21 |
| 73 | 5 Bagatelles for Bass Clarinet Solo | Bassklarinette | Allegretto scurille Adagio Allegretto Molto tranquillo Allegro molto | 2003 | 21 |
| 75 | Five Bagatelles for Bass Clarinet and Piano | Bassklarinette, Klavier | Allegretto scurille Adagio Allegretto Molto tranquillo Allegro molto | 2003 | 9 |
| 82 | 6 Elegien für Bassklarinette und Klavier. Für Michael und Kimberly Davenport | Bassklarinette, Klavier | Molto moderato Allegretto Allegro moderato, agitat Andante Allegro moderato Andante | 2003 | 19 |
| 85 | Etudes for the Bass Clarinet | Bassklarinette | 26 Etuden | 2003 | 30 |
| 132 | Sonata piccola für Bassklarinette und Klavier | Bassklarinette, Klavier | Andante Allegro, ma non troppo Thema con variazioni | 2009 UA 2009 | 15 |

12. Kammermusik für Bassklarinette und verschiedene Instrumente

| Opus | Titel | Besetzung | Satzbezeichnungen | Jahr | Dauer |
|------|----------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------|---------------------------------------------------------------------------------|------|-------|
| 66 | Divertimento für Bassklarinette, Violoncello und Klavier. | Bkl, Vc, Klavier | Tempo comodo Walzer Adagio ma non troppo Quodlibet Moderato giocoso | 2002 | 21 |
| 76 | Trio für Bassklarinette, Violoncello und Klavier. Für Laurie, Kimberly und Michael Davenport | Bkl, Vc, Klavier | Allegro Molto tranquillo Walzer Allegretto | 2003 | 22 |
| 79 | Sonatina for Clarinet and Bass Clarinet | Kl (B), Bkl | Moderato Molto tranquillo ed ugualmente Allegro moderato | 2003 | 18 |
| 93 | A Birthday Cake, to be served in seven slices. Party Game for Bass Clarinet, Violoncello and Piano | Bkl, Vc, Klavier | Mehrere Stücke, zu spielen entweder als Solo, Duo oder Trio | 2004 | 8 |

| | | | | | |
|-----|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------|-------------------------------------------------------|------|---------------------------------|
| 95 | Bagatelle (7x1=1) Für Bassklarinette, Violoncello oder Klavier; oder Bassklarinette und Violoncello; oder Bassklarinette und Klavier; oder Bassklarinette und Klavier. Für die Davenports | Bkl, Vc, Klavier | | 2004 | 1 min. 30 sec oder ... |
| 97 | 2. Trio for Bass Clarinet, Violoncello and Piano. For Laurie, Kimberly and Michael Davenport | Bkl, Vc, Klavier | Andante Presto Passacaglia | 2004 | 23 |
| 102 | Miniaturvariationen für Bassklarinette, Violoncello und Klavier | Bkl, Vc, Klavier | | 2005 | 6 |
| 116 | 3. Trio für Bassklarinette, Violoncello und Klavier. Dem Davenport-Trio zugeeignet | Bkl, Vc, Klavier | Allegro passionato Adagio ma non troppo Allegro | 2007 | 31 |

13. Streichquartette

| Opus | Titel | Satzbezeichnungen | Jahr | Dauer |
|------|--------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------|-------|
| 9 | 1. Streichquartett | Praeludium (Allegro) Fuge (Larghetto) Finale (Allegretto) | 1966 UA: 1967 | 20 |
| 11 | 2. Streichquartett | Allegro Lento Allegro Allegro Allegro | 1968 UA: 1969 | 30 |
| 24 | 3. Streichquartett | Andante Allegro molto Adagio | 1973 UA: 1977 | 13 |
| 67 | 4. Streichquartett | Acceleratio Adagio Allegretto comodo, capriccioso Presto Tempo I Finale. Allegretto energico | 2003 UA: 2005 | 28 |
| 84 | 5. Streichquartett | Ballata. Adagio Presto Passacaglia. Andante | 2003 UA: 2004 | 23 |
| 107 | 6. Streichquartett | Thema mit Variationen Adagio Allegro molto | 2006 | 21 |
| 119 | 7. Streichquartett | Adagio Allegretto grazioso Presto Allegro energico Variationen über den Choral „Such, wer da will, ein ander Ziel“ | 2007 UA: 2008 | 35 |

14. Quintette in diversen Besetzungen

| Opus | Titel | Besetzung | Satzbezeichnungen | Jahr | Dauer |
|------|---------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------|---------------------|-------|
| 22 | Quintett Nr 1 für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott | Fl, Ob, Kl (B), Hr (F), Fg | Praeludium Burleske Ballata Caccia | 1973 UA: 1973 | 14 |
| 33 | 2. Quintett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott | Fl, Ob, Kl (B), Hr (F), Fg | Acceleratio Adagio Allegro giocoso | 1975 | 17 |
| 47 | Quintett für Oboe, 2 Violinen, Bratsche und Violoncello | Ob, Vl (I,II), Vla, Vc | Intrada Fugato Acceleratio | 1998 UA: 1999 | 20 |
| 63 | 2. Quintett für Oboe und Streichquartett | Ob, Vl (I,II), Vla, Vc | Allegretto Adagio Allegro capriccioso | 2002 | 21 |
| 64 | 3. Quintett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott (Bearbeitung von Opus 63) | Fl, Ob, Kl (B), Hr (F), Fg | Allegretto Adagio Allegro capriccioso | 2002 | 21 |
| 69 | Quintett für Violine, Viola, Violoncello, Kontrabass und Klavier – „Der Haifisch“ | Vl, Vla, Vc, Kb, Klavier | Allegro Adagio Presto Andante con moto Quodlibet | 2003 UA: 2004 | 28 |
| 89 | Quintett für Bassklarinette und Streichquartett. Für Michael Davenport | Bkl, Vl (I,II), Vla, Vc | Lento Allegro moderato Adagio Allegretto Introduzione, Tema con variazioni | 2004 | 33 |
| 103 | Quintett für 2 Violinen, Bratsche und 2 Violoncelli | Vl (I,II), Vla, Vc (I,II) | Allegro moderato Molto tranquillo Allegro | 2005 | 24 |

15. Sonstige Kammermusik

| Opus | Titel | Besetzung | Satzbezeichnungen | Jahr | Dauer |
|------|------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------|---------------------|-------|
| 20a | Trio für Oboe, Bratsche und Klavier | Ob, Vla, Klavier | Allegro moderato Adagio Allegretto grazioso | 1973 UA: 1976 | 17 |
| 34 | Ballade für Oboe, Bratsche und Klavier | Ob, Vla, Klavier | | 1977 UA: 1977 | 9 |
| 49 | Divertimento con una sorpresa für Violine, Oboe, Fagott und Klavier | Ob, Fg, Vl, Klavier, Gesang | Marsch Adagio ma non troppo Allegretto grazioso | 1999 UA: 2000 | 15 |
| 61 | Ballade für Sopransaxophon, Violoncello und Klavier (Umarbeitung von op. 34) | Sopransax., Vc, Klavier | | 2002 UA: 2003 | 9 |
| 62 | Variationen über „Vom Himmel hoch da komm ich her“ | Vl (I, II), Vla, Vc, Orgel (oder Klavier) | | 2002 UA: 2002 | 8 |
| 65 | Trio für Sopransaxophon, Violoncello und Klavier (Umarbeitung von op. 20a) | Sopransax., Vc, Klavier | Allegro moderato Adagio Allegretto grazioso | 2002 UA: 2005 | 17 |
| 76a | Trio für Klarinette, Violoncello und Klavier (Umarbeitung von op. 76) | Kl (B), Vc, Klavier | Allegro Molto tranquillo Walzer Allegretto | 2005 | 22 |
| 78 | Phantasie über „Es ist ein Ros‘ entsprungen“ | Vl (I,II), Vc, Orgel | | 2003 UA: 2003 | 6 |
| 92 | Concertino für Violoncello und Streichtrio. Für die Schwestern Krebs | Vc, Vl, Vla, Vc | Allegro risoluto adagio Tempo di Polka Perpetuum mobile (allegro molto) | 2004 | 11 |
| 98 | Vier Miniaturen für Trompete, Horn und Posaune. Für Johannes Hofmann | Tr (C), Hr (F), Pos | Marsch Musetta dodekaphonica Wlzer Fanfare | 2004 | 8 |
| 99 | Sonatine für vier Hörner. Für Clemens Gottfried und seine Quartettfreunde | Hornquartett | Bucolica Walzer Adagio Fanfare | 2004 | 14 |
| 101 | Hoquetus pro avi die natale (Fantasie über Happy Birthday) | Fl, Ob | | 2005 UA: 2005 | 1 |
| 104 | Dodekaphonische Etude für 2 Flöten und Klarinette. Für meine Enkelin Sophie | 2 Fl, Kl | | 2005 | 6 |

| | | | | | |
|------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------|------------------------------------------------------------------------------|---------------------|------|
| 108 | Sextett für 2 Violinen, 2 Bratschen und 2 Violoncelli. Für Norbert Theuretzbacher (Noch einmal ging der Krug zum Brunnen) | 2 Vl, 2 Vla, 2 Vc | Allegro Andante Rasches Walzertempo Allegretto | 2006 UA: 2008 | 30 |
| 113 | Sonatinetta für Flöte und Oboe. Für meine Enkelin Sophie und ihren Vater | Fl, Ob | Allegro moderato Andante Presto | 2006 | 8,5 |
| 117 | Konzert für Trompete und Streichquartett. Für Johannes Hofmann. (Kammermusikfassung von op. 100) | Tr, Vl (I,II), Vla, Vc | Allegro Adagio Allegro molto | 2007 | 25 |
| 118 | Sonatinetta für Horn und Klavier | Hr (F), Klavier | Allegretto Adagio Presto | 2007 UA: 2008 | 5 |
| 118a | Quintettino für Horn und Streichquartett (Ident mit op. 118) | Hr (F), Vl (I,II), Vla, Vc | Allegretto Adagio Presto | 2007 | 5 |
| 120 | Sonate für Violine und Bratsche. Für Elias Kim | Vl, Vla | Praeludium Andante canonico Allegretto giocoso Finale | 2008 | 20 |
| 121 | Trio für Flöte, Oboe und Klavier. Für meine Enkelin Sophie und ihre Eltern | Fl, Ob, Klavier | Allegro Tranquillo Acceleratio | 2008 | 15 |
| 123 | Adagio für Horn und Klavier | Hr (F), Klavier | | 2008 | 10 |
| 125 | Duo für Bratsche und Violoncello. Für Kathrin und Norbert Theuretzbacher | Vla, Vc | Moderato Andante canonico Scherzo Allegretto giocoso Passacaglia | 2008 | 29 |
| 130 | Quartett für Violine, Bratsche, Violoncello und Klavier | Vl, Vla, Vc, Klavier | Andante Allegretto grazioso Allegro | 2008 | 24,5 |
| 131 | Trio für Violine, Bratsche und Violoncello | Vl, Vla, Vc | Andante tranquillo Allegro Adagio. Allegr | 2008 | 21 |
| 136 | Trio für Oboe, Fagott und Klavier | Ob, Fg, Klavier | Allegretto Lento Acceleratio | 2009 | 23 |
| 137 | Septett für Klarinette, Fagott, Horn, Violine, Bratsche, Violoncello und Kontrabass (Nach walisischen Volksliedern) | Klar., Fg, Hr, Vl, Vla, Vc, Kb | Andante Allegretto giocoso Mesto Allegro | 2009 | 19 |
| 138 | Trio für Bratsche, Violoncello und Klavier. Für dieTheuretzbachers | Vla, Vc, Kl | Allegro moderato Andante Walzer | 2009 | 16 |
| 139 | 2. Trio für Bratsche, Violoncello und Klavier | Vla, Vc, Kl | Allegro moderato Passacaglia. Andante Walzer Fuge. Presto | 2009 | 22 |

7.1.3 Werke ohne Opusnummer

| Opus | Titel | Besetzung | Satzbezeichnungen | Jahr |
|-------|-----------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------|
| WoO 1 | Der Ring des Jahres. Gedichte nach verschiedenen Dichtern | Hohe Stimme, Klavier | Januar (Christian Morgenstern) Februar (Karl Bröger) März (Theodor Storm) April (Richard Dehmel) Mai (Wilhelm Weigand) Juni (Ina Seidel) Juli (Lulu v. Strauss und Tornay) August (Jakob Kneip) September (Friedrich Hölderlin) Oktober (Friedrich Kayßler) November (Herman Hesse) Dezember (Richard Dehmel) | 1950? |
| WoO 2 | „1. Streichquartett“ | Streichquartett | Allegro Andante Scherzo Andante | 1951 UA: 1952 |
| WoO 3 | Passacaglia für großes Orchester | 3Fl (3. Auch Picc.), 2 Ob., 2 Kl (B), 2 Fg, Kfg; 4 Hr (F), 3 Tr (B), 3 Pos, Btb; Pauken, 2 Schlagwerker für: kl. Trommel, Becken, Triangel; Harfe; Orgel; Streicher | | 1951 UA: 1952 |
| WoO 4 | 3 Lieder nach versch. Dichtern | | Erlöschen (Binding) Sternenlied (Carossa) Wirklich, er war unentbehrlich (Busch) | 1951 |
| WoO 5 | Lieder nach versch. Dichtern | | 1. Durch Einsamkeiten (Wildgans) 2. Alles, was geschieht (K?) 3. O Grille, sing... (Dauthendey) 4. Ade! (Volkslied) 5. „Wie schad’, daß ich kein Pfaffe bin“ (Busch) 6. „Denkst du, dies alte Spiel...“ (Busch) | 1951–1952 teilw. UA: 1952 |
| WoO 6 | 7 Lieder nach Rilke | | 1. Volksweise 2. Manchmal geschieht es in tiefer Nacht 3. Gestern hab ich im Traum gesehen 4. Die Liebende 5. „Wie meine Träume nach dir schrein“ 6. Liebeslied 7. Das war der Tag der weißen Chrysanthemen | 1951–1952 teilw. UA: 1952 |
| WoO 7 | Sonatine für Violine und Klavier | VI, Klavier | Allegro Allegro. Andante. Presto | 1952 |
| WoO 8 | „2. Streichquartett“ | Streichquartett | Adagio Adagio Allegretto Presto | 1953 |

7.1.4 Kammermusik nach Instrumenten und Stimmgattungen

Die jeweiligen Instrumente werden in der in Klammer angegebenen Besetzung nicht nochmals erwähnt, es sei denn es werden mehr als eines benötigt. In diesem Fall wird die komplette Besetzung angegeben. Am Ende des Eintrags wird jeweils die Dauer (D) des Stückes angegeben.

GESANG

Sopran:

Op. 21 (+Klav.) D: 15; **Op. 25** (+Klav.) D: 12; **Op. 27** (+Klav., Cembalo, Vibraphon, Schlagzeug [3Mann]) D: 13; **Op. 28** (Vl, Vl, Vc) D: 12; **Op. 29a** (+Klav.) D: 15; **Op. 29c** (+Klav., 4händig) D:15; **Op. 35** (+Vla, Klav.) D: 10; **Op. 35a** (+Bkl, Klav.) D: 10; **Op. 37** (+Klav.) D: 6; **Op. 37a** (+Vl, Vc, Klav.) D: 6; **Op. 44** (+Klav.) D: 13; **Op. 48** (+Klav.) D: 15; **Op. 49** (+Vl, Ob, Fg, Klav.) D: 15; **Op. 56** (Sopran I+II, Klav.) D: 13; **Op. 70** (+Klav.) D: 9; **Op. 87** (+Klav.) D: 18; **Op. 88** (+Bkl, Vc, Klav.) D: 33; **Op. 90** (Sopran I+II, Alt, 2 Kl (B), Bkl) D: 9; **Op. 94** (+Bkl, Vc, Klav.) D: 19; **Op. 115** (+Alt, Klav.) D: 9; **Op. 124** (+Klav.) D: 10; **Op. 128** (+Vl (I, II), Vla, Vc) D: 10

Alt:

Op. 90 (+Sopran I, II; 2 Kl, Bkl) D: 9; **Op. 105** (+Klav.) D: 9; **Op. 115** (+Sopran, Klav.) D: 9

Tenor:

Op. 2 (+Klav.) D:8; **Op. 58** (+Klav.) D: 17

Bariton:

Op. 13 (+Fl, Ob, Bkl, Vl, Vla, Vc, Kb, Cembalo)

BLÄSER

Flöte:

Op. 22 (+Ob, Kl, Hr, Fg) D: 14; **Op. 33** (+Ob, Kl, Hr, Fg) D: 17; **Op. 64** (+Ob, Kl, Hr, Fg) D: 21; **Op. 101** (+Ob) D: 1; **Op. 104** (2Fl, Kl) D: 6; **Op. 113** (+Ob) D: 8,5; **Op. 121** (+Ob, Klav.)

Oboe:

Op. 20a (+Vla, Klav.) D: 17; **Op. 22** (+Fl, Kl (B), Hr, Fg) D: 14; **Op. 32** (+Klav.) D: 17; **Op. 33** (+Fl, Kl, Hr, Fg) D: 17; **Op. 34** (+Vla, Klav.) D: 9; **Op. 46** (solo) D: 11; **Op. 47** (+Vl (I,II), Vla, Vc) D: 20; **Op. 49** (+ Sopran, Vl, Fg, Klav.) D: 15; **Op. 59** (solo) D: 10; **Op. 60** (+Klav.) D: 10; **Op. 63** (+ Vl (I,II), Vla, Vc) D: 21; **Op. 64** (+Fl, Kl (B), Hr (F), Fg) D: 21; **Op. 101** (+Fl) D: 1; **Op. 113** (+Fl) D: 8,5; **Op. 121** (+Fl, Klav.); **Op. 127** (+Klav.) D: 11; **Op. 136** (+Fg, Klav.) D: 23

Klarinette:

Op. 22 (+Fl, Ob, Hr (F), Fg) D: 14; **Op. 33** (+Fl, Ob, Hr (F), Fg) D: 17; **Op. 64** (+Fl, Ob, Hr (F), Fg) D: 21; **Op. 76a** (+Vc, Klav.) D: 22; **Op. 79** (+Bkl) D: 18; **Op. 104** (+2Fl) D: 6; **Op. 90** (Sopran I,II, Alt, 2 Kl, Bkl) D: 9; **Op. 137** (+Fg, Hr, Vl, Vla, Vc, Kb) D: 19;

Bassklarinette:

Op. 23 (+Klav.) D: 11; **Op. 30a** (+ Klav.) D: 19; **Op. 35** (+Sopran, Klav.) D : 10 ; **Op. 36** (+Klav.) D: 12; **Op. 66** (+Vc, Klav.) D : 21 ; **Op. 71** (solo) D: 8; **Op. 72** (solo) D: 21; **Op. 73** (solo) D: 21; **Op. 75** (+Klav.) D: 9; **Op. 76** (+Vc, Klav.) D : 22 ; **Op. 70** (+Kl) D : 18 ; **Op. 82** (+Klav.) D : 19 ; **Op. 85** (solo) D : 30 (Gesamtdauer) ; **Op. 88** (+Sopran, Vc, Klav.) D : 33 ; **Op. 89** (+Streichquartett) D : 33 ; **Op. 90** (+2 Sopr, Alt, 2 Kl) D : 9 ; **Op. 93** (+Vc, Klav.) D : 8 ; **Op. 94** (+Sopran, Vc, Klav.) D : 19 ; **Op. 95** (+Vc, Klav.) D : 1 :30 ; **Op. 97** (+Vc, Klav.) D : 23 ; **Op. 102** (+Vc, Klav.) D : 6 ; **Op. 116** (+Vc, Klav.) D : 31

Fagott:

Op. 22 (+Fl, Ob, Kl, Hr) D: 14; **Op. 23a** (+Klav.) D: 11; **Op. 30b** (+Klav.) D: 19; **Op. 33** (+Fl, Ob, Kl, Hr) D: 17; **Op. 49** (+ Sopran, Vl, Ob, Klav.) D: 15; **Op. 64**

(+Fl, Ob, Kl, Hr) D: 21; **Op. 122** (+Klav.) D: 15; **Op 136** (+Ob, Klav.) D: 23; **Op. 137** (+Klar., Hr, Vl, Vla, Vc, Kb) D: 19

Sopransaxophon:

Op. 61 (+Vc, Klav.) D: 9; **Op. 65** (+Vc, Klav.) D: 17

Trompete:

Op. 98 (+Hr, Pos) D: 8; **Op. 117** (+ Streichquartett) D: 25

Horn:

Op. 22 (+Fl, Ob, Kl, Fg) D: 14; **Op. 33** (+Fl, Ob, Kl, Fg) D: 17; **Op. 64** (+Fl, Ob, Kl, Fg) D: 21; **Op. 98** (+Tr, Pos) D: 8; **Op. 99** (4 Hörner) D: 14; **Op. 118** (+Klav.) D: 5; **118a** (+Streichquartett) D: 5, **Op. 123** (+Klav.) D: 10; **Op. 137** (+Klar., Fg, Vl, Vla, Vc, Kb) D: 19

Posaune:

Op. 98 (+Tr, Hr) D: 8;

STREICHER

Violine:

Op. 16 (+Klav.) D: 4; **Op. 37a** (+Sopran, Vc, Klav.) D: 6; **Op. 47** (Ob, 2Vl, Vla, Vc) D: 20; **Op. 49** (+ Sopran, Ob, Fg, Klav.) D: 15; **Op. 62** (+Vl, Vla, Vc, Orgel od. Klav.) D: 8; **Op. 63** (Ob, 2Vl, Vla, Vc) D: 21; **Op. 69** (+Vla, Vc, Kb, Klav.) D: 28; **Op. 78** (2Vl, Vc, Orgel) D: 6; **Op. 81** (solo) D: 15; **Op. 91** (solo) D: 7; **Op. 92** (+Va, 2 Vc) D: 11; **Op. 103** (2 Vl, Vla, 2 Vc) D: 24; **Op. 108** (2 Vl, 2 Vla, 2 Vc) D: 30; **Op. 117** (+Tr, Vl, Vla, Vc) D: 25; **Op. 118a** (+Hr, 2 Vl, Vla, Vc) D: 5; **Op. 120** (+Vla) D: 20; **Op. 130** (+Vla, Vc, Klav.) D: 24,5; **Op. 131** (+Vla, Vc) D: 21; **Op. 137** (+Klar., Fg, Hr, Vla, Vc, Kb) D: 19; **Op. 138** (+Vla, Vc) D: 16; **Op. 139** (+Vla, Vc) D: 22

Viola:

Op. 1a (+Klav.) D: 20; **Op. 12** (+Cembalo) D: 17; **Op. 20a** (+ Ob, Klav.) D: 17; **Op. 28** (+Hohe Stimme, Vl, Vc) D: 12; **Op. 34** (+Ob, Klav.) D: 9; **Op. 35** (+Sopran, Klav.) D: 10; **Op. 47** (+Ob, 2 Vl, Vc) D: 20; **Op. 62** (+2 Vl, Vc, Orgel) D: 8; **Op. 63** (+Ob, 2 Vl, Vc) D: 21; **Op. 69** (+Vl, Vc, Kb, Klav.) D: 28; **Op. 89** (+Bkl, 2 Vl, Vc) D: 33; **Op. 92** (+Vl, 2 Vc) D: 11; **Op. 103** (+2 Vl, 2 Vc) D: 24; **Op. 108** (2 Vl, 2 Vla, 2 Vc) D: 30; **Op. 117** (+Tr, 2Vl, Vc) D: 25; **Op. 118a** (+Hr, 2Vl, Vc) D: 5; **Op. 120** (+Vl) D: 20; **Op. 125** (+ Vc) D: 29; **Op. 128** (+Sopran, 2Vl, Vc) D: 10; **Op. 131** (+Vl, Vc) D: 21; **Op. 137** (+Klar., Fg, Hr, Vl, Vc, Kb) D: 19; **Op. 138** (+Vl, Vc) D: 16; **Op. 139** (+Vl, Vc) D: 22

Violoncello:

Op. 28 (+Hohe Stimme, Vl, Vla) D: 12; **Op. 37a** (+Sopran, Vl, Klav.) D: 6; **Op. 41** (+Klav.) D: 10; **Op. 42** (+Klav.) D: 26; **Op. 47** (+Ob, 2 Vl, Vla) D: 20; **Op. 54** (+Klav.) D: 20; **Op. 61** (+Sopransax., Klav.) D: 9; **Op. 62** (+2Vl, Vla, Orgel oder Klav.) D: 8; **Op. 63** (+Ob, 2Vl, Vla) D: 21; **Op. 65** (+Sopransax.; Klav.) D: 17; **Op. 66** (+Bkl, Klav.) D: 21; **Op. 69** (+Vl, Vla, Kb, Klav.) D: 28; **Op. 76** (+Bkl, Klav.) D: 22; **Op. 76a** (+Kl, Klav.) D:22; **Op. 78** (+2Vl, Orgel) D: 6; **Op. 80** (solo) D: 15; **Op. 88** (+Sopran, Bkl, Klav.) D: 33; **Op. 89** (+Bkl, 2Vl, Vla) D: 33;

Op. 92 (+Vc, 2Vl, Vla) D: 11; **Op. 93** (+Bkl, Klav.) D: 8; **Op. 94** (+Sopran, Bkl, Klav.) D: 19; **Op. 95** (+Bkl, Klav.) D: 1:30; **Op. 97** (+Bkl, Klav.) D: 23; **Op. 102** (+Bkl, Klav.) D: 6; **Op. 103** (2Vl, Vla, 2Vc) D: 24; **Op. 108** (2Vl, 2Vla, 2Vc) D: 30; **Op. 116** (+Bkl, Klav.) D: 31; **Op. 117** (+Tr, 2Vl, Vla) D: 25; **Op. 118a** (+Hr, 2Vl, Vla) D: 5; **Op. 125** (+Vla) D: 29; **Op. 128** (+Sopran, 2 Vl, Vla) D: 10; **Op. 130** (+Vl, Vla, Klav.) D: 24,5; **Op. 131** (+Vl, Vla) D: 21; **Op. 137** (+Klar., Fg, Hr, Vl, Vla, Kb) D: 19; **Op. 138** (+Vl, Vla) D: 16; **Op. 139** (+Vl, Vla) D: 22

Kontrabass:

Op. 69 (+Vl, Vla, Vc, Klav.) D: 28; **Op. 137** (+Klar., Fg, Hr, Vl, Vla, Vc) D: 19

Streichquartett:

Diese Auflistung berücksichtigt nur jene Werke, die in ihrer Besetzung zusätzlich zum Streichquartett weitere Instrumente/Stimmen vorsehen. Die 7 Streichquartette sind im Kapitel „Werke nach Gattungen“ unter Punkt 13 getrennt angegeben.

Op. 47 (+Ob) D: 20; **Op. 62** (+Orgel od. Klav.) D: 8; **Op. 63** (+Ob) D: 21; **Op. 89** (+Bkl) D: 33; **Op. 103** (+2. Vc) D: 24; **Op. 117** (+Tr C) D: 25; **Op. 118a** (+Hr F) D: 5; **Op. 128** (+Sopran) D: 10

7.2 Aufführungsregister

7.2.1 Aufführungen nach Datum

| Datum | Aufführungsort | Opus | Ausführende |
|------------|-----------------------------------------------------------|----------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 21.1.1952 | Brahms-Saal, Wien | WoO 5/3,4 WoO 6/4 | Gertraud Martold (Sopran) Heinrich Schmidt (Klavier) |
| 21.4.1952 | Brahms-Saal, Wien | WoO 2 | Konvicka-Quartett |
| 22.4.1952 | Brahms-Saal, Wien | WoO 6 /1,4,5,7 | Renate Elsensohn (Sopran) Wolfgang Gabriel (Klavier) |
| 15.3.1955 | Großer Musikvereinssaal Wien | WoO 3 | Wiener Symphoniker Dir.: Gustav Koslik |
| 18.3.1955 | Mozartsaal, Wien | 1 UA | Elisabeth Rösler (Viola) Kammerorchester der Wiener Konzerthausgesellschaft Dir.: Wolfgang Gabriel |
| 8.1.1957 | Brahms-Saal, Wien | 2 UA | Paul Späni (Tenor) Wolfgang Gabriel (Klavier) |
| 1959 | Innsbruck | 5 UA | Hans Haselböck (Orgel) |
| 25.5.1959 | Großer Musikvereinssaal, Wien | 4 UA | Blanche Schiffmann (Violoncello) Niederöstr. Tonkünstlerorchester Dir.: Wolfgang Gabriel |
| 19.4.1963 | Großer Sendesaal (ORF), Wien | 6 UA | Orchester d. Österreichischen Rundfunks Dir.: Paul Angerer |
| 5.5.1964 | Brahms-Saal, Wien | 1a UA | Otto Nessizius (Viola) Hans Weber (Klavier) |
| 24.2.1967 | Großer Sendesaal (ORF), Wien | 8 UA | Orchester d. Österreichischen Rundfunks Wolfgang Gabriel (Cembalo) Dir.: Karl Etti |
| 19.4.1967 | Brahms-Saal, Wien | 9 UA | Ostrauer Streichquartett |
| 2.2.1968 | Großer Sendesaal (ORF), Wien | 10 UA | Martinu-Kammerorchester Dir.: Jan Stych |
| 28.5.1969 | Großer Sendesaal (ORF), Wien | 11 UA | Kammermusikvereinigung des ORF: Viktor Redtenbacher (Violine I) Hans Heidrich (Violine II) Eugenie Altmann (Viola) Beatrice Reichert (Violoncello) |
| 15.1.1971 | Großer Sendesaal (ORF), Wien | 7 UA | ORF-Symphonieorchester Dir.: Milan Horvat |
| 19.4.1974 | Österreichisch- tschechoslowakische Gesellschaft | 23 UA | Due Boemi di Praga: Josef Horák (Bassklarinette) Emma Kovárnová (Klavier) |
| 8.11.1974 | ORF (Studio Niederösterreich) | 14 UA | Niederösterreichisches Tonkünstler- orchester, Dir.: Karl Österreicher |
| 1.3.1975 | Martin Luther Kirche, Hamburg | 5 | Maximilian Nagode (Orgel) |
| 20.10.1975 | Palais Palfy (Figarosaal) | 30 UA | Due Boemi di Praga: Josef Horák (Bassklarinette) Emma Kovárnová (Klavier) |
| 29.11.1975 | Wieland-Gymnasium Biberach an der Riss, Deutschland | 30 | Due Boemi di Praga: Josef Horák (Bassklarinette) Emma Kovárnová (Klavier) |

| | | | |
|------------|-----------------------------------------------------------|--------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 7.4.1976 | Großer Sendesaal (ORF), Wien | 20a | Gerhard Schiessl (Oboe) Eugenie Altmann (Viola) Roman Ortner (Klavier) |
| 24.8.1976 | Plas Gregynog, Wales | 29a UA | Susan Dennis (Sopran) Wolfgang Gabriel (Klavier) |
| 27.11.1976 | Brahms-Saal, Wien (Österr. EA) | 29a | Susan Dennis (Sopran) Wolfgang Gabriel (Klavier) |
| 25.5.1977 | Brahms-Saal, Wien | 24 UA | Ostrauer Streichquartett |
| 24.8.1977 | Plas Gregynog, Wales | 29a | Susan Dennis (Sopran) Wolfgang Gabriel (Klavier) |
| 7.11.1977 | Brahms-Saal, Wien | 34 UA | Martin Gabriel (Oboe) Karl Stierhof (Viola) Inge Mayerhofer-Langner (Klavier) |
| 15.5.1978 | Purcell Room, London | 29a | Susan Dennis (Sopran) Clifford Benson (Klavier) |
| 19.4.1979 | ORF (Studio Burgenland), Wien | 29a | Susan Dennis (Sopran) Wolfgang Gabriel (Klavier) |
| 3.7.1979 | BBC (Aufnahme), Cardiff, Wales | 29a | Susan Dennis (Sopran) Wolfgang Gabriel (Klavier) |
| 7.7.1979 | Llanfyllin, Wales | 29a | Susan Dennis (Sopran) Wolfgang Gabriel (Klavier) |
| 25.4.1980 | Holburne Museum, Bath | 29a | Susan Dennis (Sopran) Wolfgang Gabriel (Klavier) |
| 18.7.1981 | Llanfyllin, Wales | 37 UA | Susan Dennis (Sopran) Wolfgang Gabriel (Klavier) |
| 12.7.1982 | Purcell Room, London | 37 | Susan Dennis (Sopran) Wolfgang Gabriel (Klavier) |
| 5.1.1984 | Aberdare Girls' School | 29a 37 | Susan Dennis (Sopran) Wolfgang Gabriel (Klavier) |
| 25.4.1986 | Schubertsaal, Wien (Österr. EA) | 37 | Susan Dennis (Sopran) Wolfgang Gabriel (Klavier) |
| Aug. 1988 | Ruokolahti, Finnland | 37 | Susan Dennis (Sopran) Wolfgang Gabriel (Klavier) |
| 26.7.1989 | Ruokolahti, Villa Lieviskässä, Finnland | 25 UA | Susan Dennis (Sopran) Wolfgang Gabriel (Klavier) |
| 17.11.1991 | Schubertsaal, Wien | 10 | 1. Frauenkammerorchester von Österreich Dir.: Michael Dittrich |
| 3.5.1994 | Musiksammlung d. österr. National- bibliothek, Wien | 23a 32 UA 37 | Susan Dennis (Sopran) Martin Gabriel (Oboe) Bernhard Gabriel (Fagott) Wolfgang Gabriel (Klavier) |
| 8.12.1994 | Großer Musikvereinssaal, Wien Uraufführung | 40 | Akademischer Orchesterverein in Wien Dir.: Wolfgang Gabriel |
| 5.12.1996 | Alte Schmiede, Wien | 32 | Alfred Hertel (Oboe) Markus Vorzellner (Klavier) |
| 8.12.1997 | Großer Musikvereinssaal, Wien Uraufführung | 43 | Martin Gabriel (Oboe) Akademischer Orchesterverein in Wien Dir.: Wolfgang Gabriel |
| 13.12.1998 | Schloss Puchberg, Oberösterreich | 46 UA | Martin Gabriel (Oboe) |
| 1.12.1999 | Brahms-Saal, Wien | 47 UA | Martin Gabriel (Oboe) Küchl-Quartett |
| 3.12.1999 | Brahms-Saal, Wien | 47 | Wie 1.12. |

| | | | |
|------------|---------------------------------------------------|-----------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 27.5.2000 | Schubert-Saal, Wien | 23a 32 37 46 48 UA 49 UA | Angharad Gabriel, Susan Dennis (Gesang) Brigitte Gabriel (Violine) Martin Gabriel (Oboe) Bernhard Gabriel (Fagott) Wolfgang Gabriel (Klavier) |
| 21.3.2001 | Oratorium der Österreichischen Nationalbibliothek | 48 | Angharad Gabriel (Sopran) Wolfgang Gabriel (Klavier) |
| 8.12.2002 | Großer Musikvereinssaal, Wien | 53 UA | Martin Gabriel (Oboe) Bernhard Gabriel (Fagott) Akademischer Orchesterverein in Wien Dir.: Wolfgang Gabriel |
| 13.2.2004 | Bösendorfer-Saal, Wien | 69 UA 70/1 UA | Angharad Gabriel (Sopran) Christian Glüxam (Violine) Ursula Theuretzbacher (Viola) Norbert Theuretzbacher (Violoncello) Norbert Szirch (Kontrabass) Wolfgang Gabriel (Klavier) |
| 28.8.2004 | Schloss Stoitzenhof bei Eggenburg | 69 70/1 | Wie 13.2.2004 |
| 21.9.2004 | Bösendorfer-Saal, Wien | 68 UA | Yumiko Matsuda (Klavier) |
| 22.10.2004 | Hietzinger Amtshaus, Wien | 87 UA | Angharad Gabriel (Sopran) Wolfgang Gabriel (Klavier) |
| 28.10.2004 | Palais Coburg, Wien | 84 UA | Coburg Quartett: Dominik Hellsberg (Violine) Johannes Tomböck (Violine) Gerhard Marschner (Viola) Andrea Wutschek (Violoncello) |
| 2005 | St. Michael, Heiligenstadt, Wien | 51 UA | Martin Gabriel (Oboe) Akademischer Orchesterverein in Wien Dir.: Wolfgang Gabriel |
| 9.6.2005 | Bösendorfer-Saal, Wien | 49 65 UA 86/7 88 UA 101 UA | Angharad Gabriel (Sopran) Martin Gabriel (Oboe), Bernhard Gabriel (Fagott) Sophie Gabriel (Flöte) Christian Laqué (Sopransaxophon) Rudolf Melchart (Bassklarinette) Christian Glüxam (Violine) Kathrin Overmann (Viola) Norbert Theuretzbacher (Violoncello) Norbert Szirch (Kontrabass) Gilles Rainer Wolfgang Gabriel (Klavier) |
| 5.5.2006 | Bezirksamt Döbling | 29a | Angharad Gabriel (Sopran) Wolfgang Gabriel (Klavier) |
| 13.9.2006 | United Nation's Womens' Guild, VIC, Wien | 29a | Angharad Gabriel (Sopran) Wolfgang Gabriel (Klavier) |
| 23.4.2008 | Palais Palfy (Figarosaal), Wien | 118 UA | Michael Lugitsch (Horn) Aya Mesiti (Klavier) |
| 26.4.2008 | Biedermeierhaus des Reichsbund; Wien | 108 UA | Akademisches Kammerensemble Wien: Christian Glüxam (Violine) Gregory Rogers (Violine) Kathrin Overmann (Viola) Ursula Theuretzbacher (Viola) Norbert Theuretzbacher (Violoncello) Hermann Berndt (Violoncello) |
| 11.8.2008 | Ardingly College, G.B. | 37/2 | Angharad Gabriel (Sopran) Merel van der Knoop (Klavier) |

| | | | |
|------------|--------------------------------------------|----------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 23.11.2008 | Palais Eschenbach, Wien | 103 | Eschenbacher Quintett: Dominik Hellsberg (Violine I) Johannes Fleischmann (Violine II) Barnaba Poprawski (Viola) Raffael Dolezal (Violoncello I) Rebekka Markowski (Violoncello II) |
| 8.2.2009 | The Space, London, G.B. | 30a | Sarah Watts (Bassklarinette) Antony Clare (Klavier) |
| 28.2.2009 | St. Mary's Church, Nottingham, G.B. | 30a | Sarah Watts (Bassklarinette) Antony Clare (Klavier) |
| 5.5.2009 | Bristol Cathedral, G.B. | 30a | Sarah Watts (Bassklarinette) Antony Clare (Klavier) |
| 16.5.2009 | Reichsbund Döbling | 125 UA 130 UA 131 UA | Gregory Rogers (Violine) Kathrin Theuretzbacher (Viola) Norbert Theuretzbacher (Violoncello) Wolfgang Gabriel (Klavier) |
| 2.6.2009 | ??? | 132 UA | Sarah Watts (Bassklarinette) Antony Clare (Klavier) |
| 4.10.2009 | St. Barnabus Cathedral Nottingham, G.B. | 132 | Sarah Watts (Bassklarinette) Antony Clare (Klavier) |
| 16.10.2009 | Bösendorfer-Saal Wien | 124 | Angharad Gabriel (Sopran) Wolfgang Gabriel (Klavier) |

7.2.2 Aufführungen nach Werk

| Opus | Aufführungsort | Datum | Ausführende |
|-------|----------------------------------------------|-----------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| WoO 2 | Brahms-Saal, Wien UA | 21.4.1952 | Konvicka-Quartett |
| WoO 3 | Wien, genauer Ort unbekannt | 29.4.1952 | Das Große Orchester der Ravag Dir.: Gilbert Klien |
| | Großer Musikvereinssaal, Wien | 15.3.1955 | Wiener Symphoniker Dir.: Gustav Koslik |
| WoO 5 | Brahms-Saal, Wien UA (nur WoO 5/3,4) | 21.1.1952 | Gertraud Martold (Sopran) Heinrich Schmidt (Klavier) |
| WoO 6 | Brahms-Saal, Wien UA (nur WoO 6/6) | 21.1.1952 | Gertraud Martold (Sopran) Heinrich Schmidt (Klavier) |
| | Brahms-Saal, Wien UA (nur WoO 6/ 1,4,5,7) | 22.4.1952 | Renate Elsensohn (Sopran) Wolfgang Gabriel (Klavier) |
| 1 | Mozart-Saal, Wien UA | 18.3.1955 | Elisabeth Rösler (Viola) Kammerorchester der Wiener Konzerthausgesellschaft Dir.: Wolfgang Gabriel |
| 1a | Brahms-Saal, Wien UA | 5.5.1964 | Otto Nessizius (Viola) Hans Weber (Klavier) |
| 2 | Brahms-Saal, Wien | 8.1.1957 | Paul Späni (Tenor) Wolfgang Gabriel (Klavier) |
| 4 | Großer Musikvereinssaal, Wien UA | 25.5.1959 | Blanche Schiffmann (Violoncello) Niederöstr. Tonkünstlerorchester Dir.: Wolfgang Gabriel |
| 5 | Innsbruck UA | 1959 | Hans Haselböck (Orgel) |
| | Martin Luther Kirche, Hamburg | 1.3.1975 | Maximilian Nagode (Orgel) |
| 6 | Großer Sendesaal (ORF), Wien UA | 19.4.1963 | Orchester d. Österreichischen Rundfunks Dir.: Paul Angerer |

| | | | |
|-----|--------------------------------------------------------------|---------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 7 | Großer Sendesaal (ORF), Wien UA | 15.1.1971 | ORF-Symphonieorchester Dir.: Milan Horvat |
| 8 | Großer Sendesaal (ORF), Wien UA | 24.2.1967 | Orchester d. Österreichischen Rundfunks Wolfgang Gabriel (Cembalo) Dir.: Karl Etti |
| 9 | Brahms-Saal, Wien UA | 19.4.1967 | Ostrauer Streichquartett |
| 10 | Großer Sendesaal (ORF), Wien UA | 2.2.1968 | Martinu-Kammerorchester Dir.: Jan Stych |
| | Schubert-Saal, Wien | 17.11.1991 | 1. Frauenkammerorchester von Österreich Dir.: Michael Dittrich |
| 11 | Großer Sendesaal (ORF), Wien UA | 28.5.1969 | Kammermusikvereinigung des ORF: Viktor Redtenbacher (Violine I) Hans Heidrich (Violine II) Eugenie Altmann (Viola) Beatrice Reichert (Violoncello) |
| 14 | ORF (Studio Niederösterreich) UA | 8.11.1974 | Niederösterreichisches Tonkünstler- Orchester, Dir.: Karl Österreichler |
| 20a | Großer Sendesaal (ORF), Wien | 7.4.1976 | Gerhard Schiessl (Oboe) Eugenie Altmann (Viola) Roman Ortner (Klavier) |
| 23 | Österreichisch- tschechoslowakische Gesellschaft UA | 19.4.1974 | Due Boemi di Praga: Josef Horák (Bassklarinette) Emma Kovárnová (Klavier) |
| 23a | UA im Rahmen eines Hauskonzerts | 1988 | Bernhard Gabriel (Fagott) Wolfgang Gabriel (Klavier) |
| | Musiksammlung d. österr. National-Bibliothek, Wien | 3.5.1994 | Bernhard Gabriel (Fagott) Wolfgang Gabriel (Klavier) |
| | Schubertsaal, Wien | 27.5.2000 | Bernhard Gabriel (Fagott) Wolfgang Gabriel (Klavier) |
| 24 | Bildungswerk St. Martin, Klosterneuburg UA | Datum nicht erueierbar | Alfred Falch (Violine I) Hannes Kubr (Violine II) Reinhold Gabriel (Viola) Michael Auner (Violoncello) |
| | Brahms-Saal, Wien | 25.5.1977 | Ostrauer Streichquartett: Vlastimil Pecáček (Violine I) Oldřich Sámlik (Violine II) Rudolf Šrubař (Viola) Ivan Měrka (Violoncello) |
| 25 | Ruokolahti, Villa Lieviskässä, Finnland (UA) | 26.7.1989 | Susan Dennis (Sopran) Wolfgang Gabriel (Klavier) |
| 29a | Plas Gregynog, Wales (UA) | 24.8.1976 | Susan Dennis (Sopran) Wolfgang Gabriel (Klavier) |
| | Brahms-Saal, Wien (Österr. EA) | 27.11.1976 | Susan Dennis (Sopran) Wolfgang Gabriel (Klavier) |
| | Plas Gregynog, Wales | 24.8.1977 | Susan Dennis (Sopran) Wolfgang Gabriel (Klavier) |
| | Purcell Room, London | 15.5.1978 | Susan Dennis (Sopran) Clifford Benson (Klavier) |
| | ORF (Studio Burgenland), Wien | 19.4.1979 | Susan Dennis (Sopran) Wolfgang Gabriel (Klavier) |
| | BBC (Aufnahme), Cardiff, Wales | 3.7.1979 | Susan Dennis (Sopran) Wolfgang Gabriel (Klavier) |

| | | | |
|-----|-------------------------------------------------------------|------------|-------------------------------------------------------------------------------------|
| | Llanfyllin, Wales | 7.7.1979 | Susan Dennis (Sopran) Wolfgang Gabriel (Klavier) |
| | Holburne Museum, Bath | 25.4.1980 | Susan Dennis (Sopran) Wolfgang Gabriel (Klavier) |
| | Aberdare Girls' School | 5.1.1984 | Susan Dennis (Sopran) Wolfgang Gabriel (Klavier) |
| | Bezirksamt Döbling | 5.5.2006 | Angharad Gabriel (Sopran) Wolfgang Gabriel (Klavier) |
| | United Nation's Womens' Guild, VIC, Wien | 13.9.2006 | Angharad Gabriel (Sopran) Wolfgang Gabriel (Klavier) |
| 30a | Palais Pálffy (Figarosaal) UA | 20.10.1975 | Due Boemi di Praga: Josef Horák (Bassklarinette) Emma Kovárnová (Klavier) |
| | Wieland-Gymnasium Biberach an der Riss, Deutschland | 29.11.1975 | Due Boemi di Praga: Josef Horák (Bassklarinette) Emma Kovárnová (Klavier) |
| | The Space, London, G.B. | 8.2.2009 | Sarah Watts (Bassklarinette) Antony Clare (Klavier) |
| | St. Mary's Church, Nottingham, G.B. | 28.2.2009 | Sarah Watts (Bassklarinette) Antony Clare (Klavier) |
| | Bristol Cathedral, G.B. | 5.5.2009 | Sarah Watts (Bassklarinette) Antony Clare (Klavier) |
| 32 | Musiksammlung d. österr. National-bibliothek, Wien UA | 3.5.1994 | Martin Gabriel (Oboe) Wolfgang Gabriel (Klavier) |
| | Alte Schmiede, Wien | 5.12.1996 | Alfred Hertel (Oboe) Markus Vorzellner (Klavier) |
| | Schubertsaal, Wien | 27.5.2000 | Martin Gabriel (Oboe) Wolfgang Gabriel (Klavier) |
| 34 | Brahms-Saal, Wien UA | 7.11.1977 | Martin Gabriel (Oboe) Karl Stierhof (Viola) Inge Mayerhofer-Langner (Klavier) |
| 36 | UA von den Due Boemi. Ort und Datum nicht eruierbar | | Due Boemi di Praga |
| 37 | Llanfyllin, Wales (UA) | 18.7.1981 | Susan Dennis (Sopran) Wolfgang Gabriel (Klavier) |
| | Purcell Room, London | 12.7.1982 | Susan Dennis (Sopran) Wolfgang Gabriel (Klavier) |
| | Aberdare Girls' School, Wales | 5.1.1984 | Susan Dennis (Sopran) Wolfgang Gabriel (Klavier) |
| | Schubert-Saal, Wien (Österr. EA) | 25.4.1986 | Susan Dennis (Sopran) Wolfgang Gabriel (Klavier) |
| | Ruokolahti, Finnland | Aug. 1988 | Susan Dennis (Sopran) Wolfgang Gabriel (Klavier) |
| | Musiksammlung d. österr. National-Bibliothek, Wien | 3.5.1994 | Susan Dennis (Sopran) Wolfgang Gabriel (Klavier) |
| | Schubert-Saal, Wien | 27.5.2000 | Susan Dennis (Sopran) Wolfgang Gabriel (Klavier) |
| | Ardingly College, G.B. (nur op37/2) | 11.8.2008 | Angharad Gabriel (Sopran) Merel van der Knoop (Klavier) |
| 40 | Großer Musikvereinssaal, Wien UA | 8.12.1994 | Akademischer Orchesterverein in Wien Dir.: Wolfgang Gabriel |
| 42 | UA im Rahmen einer Hausmusik | Okt. 1999 | Norbert Theuretzbacher (Violoncello) Wolfgang Gabriel (Klavier) |

| | | | |
|------|---------------------------------------------------------|------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 43 | Großer Musikvereinssaal, Wien UA | 8.12.1997 | Martin Gabriel (Oboe) Akademischer Orchesterverein in Wien Dir.: Wolfgang Gabriel |
| 46 | Schloss Puchberg, Oberösterreich UA | 13.12.1998 | Martin Gabriel (Oboe) |
| | Schubert-Saal, Wien | 27.5.2000 | Martin Gabriel (Oboe) |
| 47 | Brahms-Saal, Wien UA | 1.12.1999 | Martin Gabriel (Oboe) Küchl-Quartett |
| | Brahms-Saal, Wien | 3.12.1999 | Wie 1.12. |
| 48 | Schubert-Saal, Wien UA | 27.5.2000 | Angharad Gabriel (Sopran) Wolfgang Gabriel (Klavier) |
| | Oratorium der Österreichischen Nationalbibliothek | 21.3.2001 | Angharad Gabriel (Sopran) Wolfgang Gabriel (Klavier) |
| 49 | Schubert-Saal, Wien UA | 27.5.2000 | Angharad Gabriel (Sopran) Susan Dennis (Sopran) Brigitte Gabriel (Violine) Martin Gabriel (Oboe) Bernhard Gabriel (Fagott) Wolfgang Gabriel (Klavier) |
| | Bösendorfer-Saal, Wien | 9.6.2005 | Angharad Gabriel (Sopran) Christian Glüxam (Violine) Martin Gabriel (Oboe) Bernhard Gabriel (Fagott) Wolfgang Gabriel (Klavier) |
| 51 | St. Michael, Heiligenstadt, Wien UA | 2005 | Martin Gabriel (Oboe) Akademischer Orchesterverein in Wien Dir.: Wolfgang Gabriel |
| 53 | Großer Musikvereinssaal, Wien UA | 8.12.2002 | Martin Gabriel (Oboe) Bernhard Gabriel (Fagott) Akademischer Orchesterverein in Wien Dir.: Wolfgang Gabriel |
| 65 | Bösendorfer-Saal, Wien UA | 9.6.2005 | Christian Laqué (Sopransaxophon) Norbert Theuretzbacher (Violoncello) Wolfgang Gabriel (Klavier) |
| 67 | Palais Coburg | 14.4.2005 | Coburg Quartett |
| 68 | Bösendorfer-Saal, Wien UA | 21.9.2004 | Yumiko Matsuda (Klavier) |
| 69 | Bösendorfer-Saal, Wien UA | 13.2.2004 | Christian Glüxam (Violine) Ursula Theuretzbacher (Viola) Norbert Theuretzbacher (Violoncello) Norbert Szirch (Kontrabass) Wolfgang Gabriel (Klavier) |
| | Schloss Stoitzendorf bei Eggenburg | 28.8.2004 | Wie 13.2.2004 |
| | Bösendorfer-Saal, Wien | 9.6.2005 | Christian Glüxam (Violine) Kathrin Overmann (Viola) Norbert Theuretzbacher (Violoncello) Norbert Szirch (Kontrabass) Wolfgang Gabriel (Klavier) |
| 70/1 | Bösendorfer-Saal, Wien UA | 13.2.2004 | Angharad Gabriel (Sopran) Wolfgang Gabriel (Klavier) |
| | Schloss Stoitzendorf bei Eggenburg | 28.8.2004 | Wie 13.2.2004 |

| | | | |
|------|-----------------------------------------------|------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 84 | Palais Coburg, Wien UA | 28.10.2004 | Coburg Quartett: Dominik Hellsberg (Violine) Johannes Tomböck (Violine) Gerhard Marschner (Viola) Andrea Wutschek (Violoncello) |
| 86/7 | Bösendorfer-Saal, Wien UA | 9.6.2005 | Gilles Rainer (Klavier) |
| 87 | Hietzinger Amtshaus, Wien UA | 22.10.2004 | Angharad Gabriel (Sopran) Wolfgang Gabriel (Klavier) |
| 88 | Bösendorfer-Saal, Wien UA | 9.6.2005 | Angharad Gabriel (Sopran) Rudolf Melchart (Bassklarinette) Norbert Theuretzbacher (Violoncello) Wolfgang Gabriel (Klavier) |
| 101 | Bösendorfer-Saal, Wien UA | 9.6.2005 | Sophie Gabriel (Flöte) Wolfgang Gabriel (Klavier) |
| 103 | Bösendorfer-Saal, Wien UA | 25.2.2006 | Akademisches Kammerensemble Wien: Dominik Hellsberg (Violine I) Wolfgang Raber (Violine II) Kathrin Overmann (Viola) Norbert Theuretzbacher (Violoncello I) Hermann Berndt (Violoncello II) |
| | Palais Eschenbach | 23.11.2008 | Eschenbacher Quintett: Dominik Hellsberg (Violine I) Johannes Fleischmann (Violine II) Barnaba Poprawski (Viola) Raffael Dolezal (Violoncello I) Rebekka Markowski (Violoncello II) |
| 108 | Biedermeierhaus des Reichsbund; Wien UA | 26.4.2008 | Akademisches Kammerensemble Wien: Christian Glüxam (Violine) Gregory Rogers (Violine) Kathrin Overmann (Viola) Ursula Theuretzbacher (Viola) Norbert Theuretzbacher (Violoncello) Hermann Berndt (Violoncello) |
| 118 | Palais Palfy (Figarosaal), Wien UA | 23.4.2008 | Michael Lugitsch (Horn) Aya Mesiti (Klavier) |
| 124 | Bösendorfer-Saal, Wien UA | 16.10.2009 | Angharad Gabriel (Sopran) Wolfgang Gabriel (Klavier) |
| 125 | Reichsbund Döbling, Wien UA | 16.5.2009 | Kathrin Theuretzbacher (Viola) Norbert Theuretzbacher (Violoncello) |
| 130 | Reichsbund Döbling, Wien UA | 16. 5.2009 | Gregory Rogers (Violine) Kathrin Theuretzbacher (Viola) Norbert Theuretzbacher (Violoncello) Wolfgang Gabriel (Klavier) |
| 131 | Reichsbund Döbling, Wien UA | 16.5.2009 | Gregory Rogers (Violine) Kathrin Theuretzbacher (Viola) Norbert Theuretzbacher (Violoncello) |
| 132 | ???, G.B. UA ? | 2.6.2009 | Sarah Watts (Bassklarinette) Anthony Clare (Klavier) |
| | St. Barnabas Cathedral Nottingham, G.B. | 4.10.2009 | Sarah Watts (Bassklarinette) Anthony Clare (Klavier) |

7.3 Veröffentlichte Werke

Op. 23 Ballade für Bassklarinette und Klavier

Doblinger Verlag 05 402

Op. 23a Ballade für Fagott und Klavier

Doblinger Verlag 05 556

Op. 30 Sonate für Bassklarinette und Klavier

Alea Publishing ALEA1014

Op. 36 Sonatine für Bassklarinette und Klavier

Alea Publishing ALEA1017

Op. 72 Sonata for Solo Bass Clarinet

Alea Publishing ALEA1021

Op. 75 Five Bagatelles for Bass Clarinet and Piano

Alea Publishing ALEA1028

Op. 77 Concerto for Bass Clarinet and Small Orchestra

Alea Publishing ALEA1057

Op. 79 Sonatina for Clarinet and Bass Clarinet

Alea Publishing ALEA1020

Op. 82 Six Elegies for Bass Clarinet and Piano

Alea Publishing ALEA1041

Op. 85 Etudes

Alea Publishing ALEA1023

Op. 89 Quintett for Bass Clarinet and String Quartet

Alea Publishing ALEA1024

7.4 Diskographie



Zeitgenössische Österreichische Musik
W. Gabriel: Rondo capriccioso für Streichorchester
(Op. 10)

Martinu-Kammerorchester

Dirigent: Jan Stych

Preiser Records SPR 3183 Jahr: 1968



Chaconne – Recital for Bass Clarinet & Piano

W. Gabriel: Ballade für Bassklarinette und Klavier
(Op. 23)

Michael Davenport (Bassklarinette)

Kimberly Davenport (Klavier)

Alea Recording AR 004 Jahr: 2002



Vienna – Prague – Moscow – Tacoma: Music from the Heart

W. Gabriel: Sonatine für Bassklarinette und Klavier
(Op. 36)

W. Gabriel: Sonate für Bassklarinette und Klavier (Op. 30)

W. Gabriel: Sonata for Bass Clarinet Solo (Op. 72)

Michael Davenport (Bassklarinette)

Kimberly Davenport (Klavier)

Alea Recording AR 005 Jahr: 2003



Duo Alea: Duo Recital

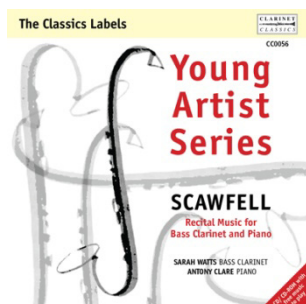
W. Gabriel: Sonatina for Clarinet and Bass Clarinet
(Op. 79)

W. Gabriel: 6 Elegien für Bassklarinette und Klavier
(Op. 82)

Virgil Kocher (Klarinette), Michael Davenport

(Bassklarinette), Kimberly Davenport (Klavier)

Alea Recording AR 007 Jahr: 2006



SCAWFELL - Recital music for bass clarinet and piano

W. Gabriel: Sonate für Bassklarinette und Klavier (Op. 30)

Sarah Watts (Bassklarinette)

Antony Clare (Klavier)

Clarinet Classics CC0056 Jahr: 2008

7.5 Interviews

7.5.1 Interview I 1.11.2008 – KINDHEIT UND JUGEND

Gibt es für dich eine erste musikalische Erinnerung?

Naja, eine der frühesten musikalischen Erlebnisse sind zweifellos [die] auf unseren jährlichen Sommerfrischen erlebten Platzkonzerte der ländlichen Blasmusik gewesen. Das ist bestimmt ein prägender Eindruck, denn auch heute noch, wenn ich irgendwo eine Blasmusik auch nur im Fernsehen höre, geht ein gewisses Zucken durch meinen Körper.

Und dein erstes Konzertsaal-Erlebnis an das du dich erinnerst?

Also meine ersten Konzerteindrücke waren zweifellos das Konzert der Philharmoniker unter Richard Strauss zu seinem 80. Geburtstag, zu dem mich mein Vater mitgenommen hat, in sicher für die Mutter aufopfernder Weise. Ich habe an das, abgesehen von der Atmosphäre – denn da waren natürlich von der damaligen politischen Spitze vom Gauleiter abwärts alles vertreten, ein Feldmarschall kam mir in der Pause entgegen, also das hat auch großen Eindruck gemacht. Aber doch den größten Eindruck: die große Ruhe und statuarische Art und Weise wie dieser alte Mann die Philharmoniker damals dirigiert hat, wenn ich mich richtig erinnere war's die „Domestica“ und, ich glaube, Till Eulenspiegel. Später habe ich erfahren, dass das keine Alterserscheinung war diese größte Sparsamkeit seiner Zeichengebung, er hat immer so dirigiert, auch als junger Mensch. Ein anderer Konzerteindruck war ein Liederabend von der Margarete Klose, unter anderem mit den Zigeunerweisen von Brahms, das mir großen Eindruck gemacht hat. Und, noch während des Kriegs, also ich war damals ein 14-,15-jähriger Knabe, kam das damalige Deutsche Philharmonische Orchester Prag unter Josef Keilbert für eine Reihe von Konzerten nach Wien, die eigentlich für mein ganzes dirigentisches Leben Vorbildcharakter hatten. Erstens in der Programmatik: Keilbert hat damals einen Abend Bach, einen Abend Mozart und einen Abend (wahrscheinlich) Beethoven [dirigiert] – das hat mir großen Eindruck gemacht und ich habe oft versucht in dieser Weise zu programmieren, das ist mir natürlich sehr selten gelungen. Und zweitens die Art und Weise wie dieser Mann erdverbunden dirigiert hat. Er war eigentlich ein dirigentisches

Vorbild, technisch habe ich bei Swarowski gelernt, aber als Vorbild vor dem Orchester war Keilbert prägend. Noch ein weiterer Konzerteindruck auch noch während des Kriegs, ist ein Abend mit Hans Pfitzner gewesen. Auch eine sehr kluge Programmierung: zuerst hat Friedrich Wührer seine Klavierstücke gespielt, dann hat der damalige Burgtheater-Held Fred Liwehr Gedichte vorgetragen – Pfitzner hat ja auch Gedichte geschrieben, ohne sie zu komponieren – und dann, nach der Pause, sind die Klavierstücke wiederholt worden. Eine sehr kluge Art und Weise, moderne Musik darzubringen. Auch das ist mir leider nie geglückt.

Wann hast du deinen ersten Klavierunterricht bekommen?

Naja, also, mein Bruder Reinhold hat ja Geigenunterricht genommen – er war vier Jahre älter als ich – und wenn er, begleitet von meinem Vater am Klavier, seine Viotti Konzerte gespielt hat, pflegte ich unter dem Klavier zu sitzen und den aus dem Bauch dieses Ungetüms hervorquillenden Tönen zu lauschen. Das waren eigentlich, lange vor den Konzerteindrücken, meine allerersten musikalischen Eindrücke. Worauf es mehr oder weniger selbstverständlich gewesen ist, dass meine Eltern, und auch ich selber, beschlossen, ich sollte Klavier üben, damit ich den Reinhold begleiten kann. Das war mit 6 Jahren. Sehr bald nachher pflegte ich tagelang am Klavier zu sitzen, wobei nur ein winziger Bruchteil den Etüden und Fingerübungen zukam, aber ich habe fantasiert stundenlang. Auch ohne dass das aufgeschrieben worden ist waren das meine ersten kompositorischen Gehversuche. Diese stundenlangen, infantilen Fantasierereien am Klavier haben dann die Folge gehabt dass mein Bruder Reinhold in fehlerhafter Weise begonnen hat, dieses Opus 1 – eine Fantasie, die ich heute noch auswendig weiß, zum Unterschied von meinen anderen Werken – aufzuschreiben. Und irgendwann habe ich dann doch selber auch gelernt, Noten zu schreiben, auch höchst fehlerhaft oft in der Orthographie und rhythmischen Erfassung, aber jedenfalls habe ich halt doch wahrscheinlich schon mit 12 Jahren soweit das Notenschreiben beherrscht, dass ich einen gefassten Gedanken zu Papier bringen konnte.

Waren auch andere Instrumente außer dem Klavier in Frage gekommen?

Instrumente habe ich also nur das Klavier begonnen zu lernen. Es stand zwar kurz vor Kriegsende im Raum irgendwo dass ich Flöte lernen sollte, aber es ist dazu

nicht gekommen. Ganz spät – also schon in meiner Hochschulzeit – ein Kontrabass war ja da, von Reinhold. Sehr befreundet waren wir damals mit dem philharmonischen Stimmführer Burkhardt Kreutler, und bei dem habe ich tatsächlich einige Stunden mit dem Kontrabass genommen – die Etüden habe ich heute noch in meinen Musikalien. Und der Burkhardt hat damals gesagt: „Naja, bassgeigen wirst in einem Jahr schon können, Kontrabass spielen net“. Also ich hab’s zum Bassgeigen soweit gebracht, dass ich bei den vorweihnachtlichen Adventmusizierungen jedenfalls den Bass spielen konnte, bis ich von meinem Sohn Christian da abgelöst worden bin. Aber jedenfalls habe ich mir soweit Kenntnis erworben, dass ich später, als ich ein Kontrabasskonzert geschrieben habe für den damals sehr berühmten Virtuosen Streicher, da ist der Kontrabass immer unterm Klavier gestanden, so dass ich jeden Griff, jeden Doppelgriff, jedes Flageolett ausprobieren konnte.

Blockflöte ... ich hatte eine sehr schöne Blockflöte, auf der ich sehr viel geübt habe im Selbststudium und hab’s dabei immerhin bis zur zweiten Flöte des 4. Brandenburgisches Konzerts gebracht. Leider liegen meine Sopran-, Alt-, Tenor- und Bassflöten ungebraucht auf dem höchsten Regal meines Musikschranks.

Wie sah es denn mit der musikalischen Betätigung deiner Eltern aus?

Also mein Vater hat erstens sehr gern gesungen und muss einmal recht gut Klavier gespielt haben – er hat meinen Bruder am Klavier ja dauernd begleitet... Meine Mutter hat als Lehrerin, wie damals üblich, Geige lernen müssen, aber ich kann mich nicht erinnern, dass sie die Geigen jemals in die Hand genommen hat wie wir als Familie etabliert waren. Aber sie hat sehr gern und gut gesungen, wie als Abkömmling einer Steirisch-Niederösterreichischen Wäldlerfamilie gar nicht anders denkbar. Sie ist eine passive – aber sehr aktiv passive Liebhaberin gewesen. Zum Beispiel ist sie mit einem musikbegeisterten Bekannten sehr oft in den Musikverein gefahren um die eben gegründete Bachgemeinde und ihre Konzerte zu besuchen. Das hat damals noch der Wunderer geleitet. Also die Bachgemeinde ist in unserer Familie von Anbeginn irgendwie präsent.

Gab’s bei euch zu Hause Hausmusiken im familiären Rahmen?

Eigentlich, eine ständige Hausmusik [gab’s] erst in der Studienzeit, wo ich mit meinem Bruder und einem seiner Kollegen zusammen ein ständiges Trio

zusammengebracht habe und auch Streichquartette kamen da oft zusammen, zur Quintettliteratur zum Beispiel. Aber so lange ich noch Kind war, kann ich mich an irgendwelche Hausmusiken größeren Umfangs nicht erinnern.

Wann hast du dich dann für eine Musikerlaufbahn entschieden, und war Musik eigentlich jemals „nur“ ein Hobby?

Also dass es nur ein Hobby wäre, davon war eigentlich nie die Rede. Es hat in meiner Kindheit zwei Optionen gegeben: entweder Musiker, wobei hauptsächlich von Komponist und Dirigent, ganz am Anfang noch [vom] Flötist die Rede war, und die zweite Option war Landwirt. Und zwar wurde damals in Kriegszeiten sehr viel propagiert die Tätigkeit in den ehemaligen deutschen Kolonien ... und so habe ich beschlossen, dass ich Farmer werden möchte und zwar im ehemaligen Deutsch Südwest-Afrika. Warum, weiß Gott! Aber ich hab mir Literatur über Deutsch Südwest-Afrika verschafft ... und habe mich sehr vertieft in diesen Gedanken, dort einmal mein Leben zu verbringen. Das wurde natürlich schlagartig zunichte mit dem Ende des Kriegs, wo also ab diesem Zeitpunkt ausschließlich die Musik meine Zukunftspläne und Träume beherrscht hat. Was anderes habe ich weder gewünscht, noch gelernt, noch jemals gekonnt.

Woher kam die Anregung zur Komposition in so jungen Jahren?

Angehalten hat mich sicher niemand diesbezüglich, wenn ich das jetzt so betrachte und nachdenke darüber – was ich nie gemacht habe bis jetzt – muss es doch eine gewisse zwingende Notwendigkeit gewesen sein, die mich dazu gebracht hat, ohne viel zu überlegen, etwas neu zu schaffen. So wenig neu auch diese Anfänge, vielleicht auch jetzige Sachen gar nicht sind. Jedenfalls die kreative Beschäftigung mit Musik, die kam von selber. Da kann ich mich nicht erinnern, dass das irgendwie auch nur gefördert worden wäre. Das Komponieren war mir ja eigentlich immer im Weg, weil's mich vom Klavierüben abgehalten hat, bzw. in späteren Zeiten, als ich jahrelang fast überhaupt nichts geschrieben hab weil ich keine Zeit gehabt hab, und wenn ich komponiert habe, war das eigentlich nie frei von dem Gefühl „Ich habe eigentlich gar keine Zeit zum komponieren, ich müßte mich mit meinen Tätigkeiten als Hochschullehrer oder Dirigent befassen“.

Deine frühesten Kompositionen waren wahrscheinlich für Klavier und Geige?

Ja, zuerst einmal nur Klavier und dann für Geige, weil mein Bruder natürlich in selbstloser Weise sich da in meine Violinsachen übender Weise hineinversteift hat und diese auch mehr oder weniger öffentlich aufgeführt hat, also die war ja da, die Geige. Was ich später an Instrumentalem geschrieben habe: ich habe begonnen Streichquartette zu schreiben, obwohl ich das in keiner Weise beherrscht habe, weil ich halt irgendwo mal einen Streichquartettabend gehört habe in Begleitung meiner Mutter. Ein Violinkonzert habe ich dann auch schon geschrieben, noch vor Ende des Kriegs, weil ich halt in ein Orchesterkonzert mitgenommen worden bin. Also solche äußerlichen Anregungen sind bei mir sehr früh auf günstigen Boden gefallen. Eigentlich auch noch während meiner Studienzeit – ich hab zum Beispiel dann begonnen, Stravinski zu hören und zu versuchen zu verstehen, und die Folge davon war z.B. ein sogenanntes erstes Streichquartett, dessen ersten 4 Takte in 4 verschiedenen Metren standen. Also der ständige Taktwechsel gehörte ab einem gewissen Stravinski-Erlebnis einfach dazu.

Wie wurden diese frühen Werke, also vor allem wahrscheinlich vom Reinhold aufgeführt? Was waren das für Anlässe?

Also entweder bei Geburtstagsfestivitäten meiner Eltern und, später, sehr oft bei den sogenannten Morgenfeiern der Hitler Jugend, die ins Leben gerufen worden sind als quasi Ersatz des sonntäglichen Kirchengangs. Es wurden Gedichte vorgelesen, nicht unbedingt politischen Inhalts, ... und musikalische Umrahmungen. Das konnte eine Orgel sein ... oder halt andere instrumentale Möglichkeiten. Und bei solchen hat [mich] Reinhold, der bei der HJ eine Position inne hatte und bei der Organisation da mitreden konnte, immer eingeschleust und dann wurden Sonatinen und Sonaten aufgeführt – bei so einer Gelegenheit habe ich auch Mozarts d-moll Fantasie gespielt, also nicht nur eigene Werke. Sehr gefördert hat meine diesbezügliche Tätigkeit der damalige Bannführer von Ottakring, ein gewöhnlicher, wohlbeleibter Mann, der mich sehr gern gehabt und in jeder Weise gefördert hat. Zum Beispiel hat er mich, was ich ihm hoch anrechne, von anderen Tätigkeiten in der HJ dispensiert, damit ich mich ganz dem musikalischen Schaffen widme.

Wie sah denn dein Schulalltag in dieser Zeit aus?

Katastrophal. Also bis zu Kriegsende ist es ja so halbwegs gegangen, in der Zeit wo wir dann evakuiert waren und ich von meiner Mutter unterrichtet wurde, auch in Latein, obwohl sie solches nie lernte, aber das ging so halbwegs. Nach dem Kriegsende, wo ich doch schon in 2 Fächern (Klavier und Theorie) als ordentlicher Hörer an der Akademie beschäftigt war, blieb für die Schule nicht sehr viel Zeit, denn abends musste und wollte ich natürlich Konzerte und Opern besuchen und nachmittags habe ich ja Klavier üben müssen. Da das in unserer eigenen Wohnung nicht möglich war weil die akustischen Wahrnehmungen dem Hausherrn nicht genehm waren, musste ich zu meiner ehemaligen Klavierlehrerin nach Hietzing fahren, wo sie eine Klavierschule unterhielt. Wenn sie nicht unterrichtet hat habe ich dort also Klavier geübt. Auch winters, mit Filzpatschen versehen und alle 5 Minuten ins Badezimmer eilend, wo glücklicherweise Warmwasser zur Verfügung stand – da habe ich mir die Hände gewärmt und bin dann wieder üben gegangen.

Um zum Schulwesen zurückzukehren: da blieben also für Schularbeiten, Hausübungen und Lernen eigentlich nur die Zeit zwischen 4 Uhr früh und 7 Uhr früh. Und da habe ich also tatsächlich im Bett, in dem ich zusammen mit meinem Bruder Reinhold schlief bzw. lag, habe ich meine Schulübungen und andere Lernübungen dort betrieben. Das war natürlich sichtlich nicht genug, so dass ich also bis zur Matura mit Ach und Krach durchgesegelt bin, aber [dank] dem Wohlwollen und der Güte der Lehrer, die eingesehen haben, dass ich in meinem künftigen Beruf die darstellende Geometrie sicher nicht brauchen würde, habe ich die Matura doch geschafft.

Was geschah bei der Evakuierung?

Also, um diesen gräßlichen und falschen Ausdruck „Evakuierung“ zu verwenden: im letzten Kriegsjahr (1944), wo also Bombenangriffe auf Wien immer häufiger wurden, wurde die Bevölkerung aufgefordert, die Kinder aus der Stadt eben zu evakuieren. Das geschah klassenweise zum Beispiel, in dem Kinder in die damals von Deutschen bewohnte Bácska in Ungarn zu schicken, wo reiche Bauernfamilien aufgefordert worden sind, die Kinder aufzunehmen, wegen der Ernährung, die dort ja in reichem Maße noch funktioniert hat. Aber wie kurzsichtig die damalige Führung diese Organisationen durchgeführt hat ereilt aus

der Tatsache, dass die russische Linie ja relativ nahe war und nach dem Durchbruch durch die Karpaten, da stand ja nichts mehr im Wege, dass die Russen in Windeseile dort aufscheinen konnten. Was tatsächlich geschah, und viele dieser Kinder mussten mit SS-Panzern damals aus der Gefahrenzone in den Westen gebracht werden. Also das blieb mir erspart, aber die Leute, die sich's leisten konnten, erstens beschäftigungsmäßig und auch finanziell, wurden aufgefordert, Privatquartiere in Niederösterreich oder Steiermark, wo immer, ausfindig zu machen, mit Hilfe der Behörden, die einen gewissen Druck auf die Familien ausgeübt haben. Auf diese Weise hat meine Mutter ein Bauernhaus in Mannersdorf bei Melk ausfindig gemacht, wo wir tatsächlich ab Ostern 44 bis Ostern 45 verbracht haben. Die schulische Ausbildung übernahm meine Mutter und ich verbrachte größtenteils meine Zeit im Stall, Kühe fütternd oder auf der Weide die Kuhherde, inklusive Stier, zusammen mit der philosophischen Kuhdirm zu hüten. Und auch, natürlich, Klavier zu üben, auf einem gräßlichen Wirtshausklavier in der benachbarten Ortschaft. Klavierunterricht habe ich ein Jahr lang bei einer rührend lieben alten adeligen Dame in Ruprechtshofen genommen, zu der ich bei jedem Wetter mit meinem Fahrrad – ich kann mich an einen Schneesturm erinnern, wo diese liebe Dame mich voll der Bewunderung und Bemitleidung, mich gar nicht erwartend habend, empfangen hat. Diese Wege zum Klavierunterricht führten leider Gottes bei einem Gutshof vorbei, wo zwei wütende Dackel dauernd an meinen „pedalisierenden“ Füßen herumgeschnappt haben – Ein Erlebnis, das bis heute einen untilgbaren Hass gegen alles vierbeinige Hundegetier entstanden ließ.

Hast du während dieser Zeit auch komponieren können?

Ich glaube, komponieren war damals nicht recht möglich, weil an dem Wirtshausklavier [hat man] nicht gut komponieren können. Vielleicht in den wenigen Tagen oder Wochen, die wir noch am Steinhof zubringen konnten – da muss ich doch auch die letzten Kompositionen geschrieben haben, deren Verlust durch den Diebstahl meiner Schultasche zu Ostern 1945 mir sehr schmerzlich in Erinnerung ist, bis heute.

Von Mannersdorf seit ihr dann weitergezogen...

Ja, zu Ostern 45 setzte sich das Lazarett, wo mein Vater tätig war, mit Pferdewagen in den Westen ab und die Patienten haben sie dann in der Wachau einem Lazarettschiff übergeben und zusammen mit 3 sog. Renommierpatienten haben sich das Personal auf langwierigen Wegen durch Waldviertel und Mühlviertel – der Tiefflieger wegen vermied man die großen Straßen – bis nach Zwettl im Mühlviertel begeben, wo das Lazarett kurz vor Einmarsch der Amerikaner installiert wurde.

Mein Vater hat damals mittels Fahrrad aufgesucht und aufgefordert, uns diesem Treck anzuschließen – er ist dann allein wieder zurück zum Restlazarett – und meine Mutter und ich, wir haben uns also mein Fahrrad bepackt mit großen Taschen voll des Allernotwendigsten (unter anderem die Schultasche mit meinen Kompositionen). Auf solche Weise haben wir uns, wie im 30 jährigen Krieg, in die Wachau begeben. Der Endpunkt dieser Reise war Zwettl in Oberösterreich, wo das Lazarett etabliert wurde, kurz vor dem Einmarsch der Amerikaner – die Amerikaner haben das deutsche Lazarett übernommen und uns die verletzten deutschen Soldaten gebracht, die dann versorgt worden und leider etliche verstorben sind. Als die Russen nach den Potsdamer Gesprächen das Mühlviertel bis zur Donau zugesprochen bekommen haben, haben die Amerikaner uns auf Lastwägen nach dem südlichen Teil Oberösterreichs, also über die Donau gebracht, wo das Lazarett keinerlei Funktion mehr erfüllen konnte. Die dort bereits vorhandenen Reservelazarette haben selber weder zu tun noch Platz gehabt – also das Lazarett hat sich aufgelöst und die Sanitäter und Ärzte wurden in amerikanischen Kriegsgefangenenlagern abgerüstet und kamen nach ein paar Tagen wieder nach Hause. Wir hatten jetzt also Muße, auf die Rückkunft nach Wien zu warten. Ich habe die Zeit nutzbringend verwendet indem ich erstens die ersten drei Monate des Schuljahres in die 6. Klasse Realgymnasium nach Steyr ging – das waren die einzigen drei Monate die ich eine 6. Klasse besucht habe, in Wien bin ich dann gleich in die 7. Klasse gehoben. Daneben hat mein Vater es ermöglicht, dass ich im Kinderspital in Bad Hall in den Zeiten, wo der Speisesaal nicht gebraucht wurde, auf einem [sich] dort befindlichen Pianino spielen bzw. üben konnte – da sind einige Mozartsonaten gelegen, die habe ich vorgenommen und so gut es ging gespielt und natürlich habe ich auch komponiert dort. Eines Nachmittags oder Abends, hat mich mein Vater beim Essen in einem Gasthaus

gefragt, was ich am Klavier gemacht habe und so. Am Nebentisch saß ein amerikanischer Soldat – streng verbotenerweise, denn Fraternisierung war amerikanischen Soldaten damals noch untersagt – und der hat bei einem Glas Bier uns zugehört und hat sich dann zu uns gesetzt und gesagt, er hat gehört, dass ich Musik treibe, wie das dort ist und ob wir nicht einmal miteinander dort 4händig spielen könnten, er spielt auch Klavier. Na, also gut, wir haben uns einen Treffpunkt ausgemacht und haben dann tatsächlich dort 4händig gespielt und er hat mir sogar seine Kompositionen gezeigt, die mir damals schon höchst stümperhaft erschienen sind. Aber bevor wir uns auf die Reise gemacht haben, hat dieser amerikanische Soldat – hat sich herausgestellt er ist im Zivilberuf Museumsdirektor in Toledo, Ohio – der unter der Soldateska offensichtlich sehr gelitten, jedenfalls völlig fehl am Platz war und er war einer der Kulturoffiziere, die kurz vor der Sektorenaufteilung von Wien mit der amerikanischen Delegation nach Wien gefahren sind um Kontakte aufzunehmen und das Terrain zu sondieren. Bei dieser Gelegenheit kam er als Kulturoffizier im Unterrichtsministerium mit dem für das Hochschulwesen zuständigen Sektionsrat Dr. Hans Sittner ins Gespräch und zu diesem Herrn hat uns dieser Seiberling (so hieß der Soldat) ein Begleitschreiben mitgegeben. Mit diesem Begleitschreiben hat meine Mutter mit mir nach unserer abenteuerlichen Heimreise in Viehwaggons – einen ganzen Tag und eine ganze Nacht lang sind wir unterwegs gewesen von Linz nach Wien – den Dr. Sittner aufgesucht. Anfang Jänner 46 muss das gewesen sein. Er hat den Brief gelesen, hat sich dann mein Klavierspiel angehört und es schrecklich „verschlampt“ gefunden, hat sich meine Kompositionen angeschaut, hat sich sehr amüsiert über ein Klavierstück „Die Wut über den unfähigen Musikprofessor“ – wobei meine Mutter sehr in Ängsten war, dass er als Unterrichtsministermensch am Ende etwas diesem armen Musikprofessor antun könnte. Das hat er offensichtlich nicht getan, jedenfalls hat er nachgedacht, wo er mich hinschicken könnte und hat dann spontan erklärt, er wird mich selbst unterrichten. Und nun kommt des Lebensmärchen zweiter Teil des ersten Kapitels: dieser Dr. Sittner hat mich ein Jahr lang jeden Sonntagvormittag zwei Stunden lang unterrichtet – eine Stunde Klavier und eine Stunde Theorie. Ohne einen Schilling zu verlangen! Das ist eine Haltung, deren ich wahrscheinlich nicht fähig wäre in gleicher Position. Sittner hat mich dann sehr bald nach diesem Jahr an die Akademie gebracht, Klavier bei Grete

Hinterhofer, der ich sehr viel verdanke, und Theorie bei Josef Marx. Späterhin hat Sittner, wie er schon Präsident [der Musikakademie] war immer seine schützende Hand über mich gehalten und zuerst ermöglicht, dass ich überhaupt erst engagiert werde an der Lied- und Opernabteilung und auch später wurde ich auf seine Empfehlung hin außerordentlicher Hochschullehrer – alles weitere hat sich dann mehr oder weniger automatisch ergeben. Also ich verdanke ihm und dem Direktor Seiberling eigentlich die Grundlage meiner musikalischen Existenz, kann man ruhig sagen.

In der Zeit nach Kriegsende habt ihr bei deinem Großvater gewohnt?

Wir fanden Unterschlupf, weil unsere Wohnung war weg, bei unserem Großvater und der Halbschwester meiner Mutter. Da haben wir in einer Zweizimmer-Kabinett-Küche-Wohnung ohne Badezimmer zwei ganze Jahre zugebracht. Da waren Großvater, Tante, Vater, Mutter und die drei Geschwister, also sieben Leute – wobei ich mit meinem Bruder Reinhold in einem Bett schlief zwei Jahre lang. In diesem Bett fanden auch meine allmorgendlichen Gymnasialstudien statt, denn Aufgaben machen und lernen musste ich zwischen 4 und 7 Uhr früh im Bett, denn Nachmittags musste ich Klavierüben. Abends wollte und musste ich Konzerte besuchen und die Oper [gehen]. Meine prägenden Operneindrücke und Konzerteindrücke stammen aus dieser Zeit. Aus dieser sehr arbeits- und opferfreudigen Zeit, die sich die junge Generation nicht im Mindesten mehr vorstellen kann.

Hast du in dieser Zeit auch komponiert?

Da habe ich relativ viel komponiert. Erstens natürlich wieder für meinen Bruder Reinhold, und Lieder habe ich relativ viel komponiert. Es haben mich sehr beeinflusst gewisse Liederabende von der Seefried, unter anderem wo Josef Marx sie mit seinen Liedern begleitet hat, die furchtbar schwer zu spielen sind und die dieser wüstelfingerbepackte, wuchtige Mann mit einer unglaublichen Virtuosität über die Runden gebracht hat. Sowohl dieser Liedinterpretationsstil von der Seefried, als auch der Kompositionsstil vom Marx haben mich damals während meiner Gymnasialzeit doch sehr beeinflusst, so dass manche „Marxistischen“ Klänge nicht zu überhören sind, auch später noch. Sicher habe ich auch einen Streichquartettversuch unternommen, den weiß Gott wievielten, und eine

beträchtliche Menge Klaviersonaten – f-moll Sonate, die 2 Seiten lang von f-moll nicht heruntersteigt und also *sehr* dramatisch ist. Mit Müh und Not habe ich meine Matura hinter mich gebracht, wohl hauptsächlich durch die Gunst und das Wohlwollen der Professoren, die wie ich schließlich und endlich der Meinung waren, dass ich die darstellende Geometrie in meinem zukünftigen Leben gewiß nicht mehr brauchen werde, und bald nach der Matura konnte unsere Familie in die neu aufgebaute Wohnung in der Wollzeile, die durch die finanzielle Mithilfe meines Vaters, nicht nur des Staates, möglich geworden ist. In diese Wohnung sind wir dann 1948 eingezogen, so dass das Schlafen in einem Bett mit meinem Bruder endlich ein Ende hatte und auch das Klavierüben im eigenen Haus ist endlich möglich gewesen. Wir haben dann bald ein Klavier gemietet, weil der alte Flügel war für meine Klavierstudien ernsthaft nicht mehr zu brauchen, bis später mein Vater mir meinen jetzigen, sehr, sehr schönen, ehrwürdigen Bösendorfer aus den 50er Jahren gekauft hat.

Meine Konzertbesuche dieser Zeit waren sicherlich prägend für mein kompositorisches Weiterleben. Den Marx-Stil habe ich schon erwähnt – überhaupt wurde damals, welchen Stil auch immer ich neu auf mich wirken lassen, er wurde sofort, bewußt oder unbewusst, nicht gerade kopiert aber beeinflussend wahrgenommen. So zum Beispiel habe ich nach dem Erfassen und Hören und Studieren von Stravinski plötzlich begonnen, mit wilden Taktwechseln zu hantieren. Mein damals geschriebenes, erstes ernstzunehmendes Streichquartett beginnt zum Beispiel mit 4/4-Takt, gefolgt von 3/8, 3/4, $\frac{3}{4}$ - also 4 Takte in verschiedenen Metren. Trotzdem ist dieser Beginn dieses Quartetts eigentlich so gut, dass ich es in meinem letzten Quartett, meinem 7., wieder verwendet habe, quasi als Zitat.

Hattest du in jungen Jahren überhaupt einen Kontakt zu neuer Musik?

Ja, also während des dritten Reiches war die Pflege der neuen Musik ja entweder überhaupt nicht vorhanden oder sehr punktuell nur. Damals haben natürlich Richard Strauss und Hans Pfitzner noch zur zeitgenössischen Musik gezählt. Außerdem kann ich mich erinnern, dass der Solo-Bass der Philharmoniker – er hieß Wilhelm Jerger – und der ist auch als Komponist hervorgetreten in einem gewissen bombastischen Nach-Barockstil, der mir damals sehr imponiert hat. Ich war der Meinung das ist der neue J.S.Bach, was sich natürlich nicht bewahrheitet

hat – heute spielt niemand mehr was von Jerger! Aber sonst ist mir eigentlich keine Begegnung mit zeitgenössischer Musik bekannt. Die wirklich zeitgenössische Musik kam mir erst nach dem Krieg zu Bewusstsein. Da ist vor allem einmal zu erwähnen Bartok, der sehr auf mich großen Eindruck gemacht habe und den ich auch, bewusst oder unbewusst mitunter kopiert habe. Stravinski habe ich schon erwähnt, Alban Berg noch nicht so, denn damals sind die Opern noch nicht am Spielplan gestanden (und konzertant habe ich von Alban Berg kaum was wahr genommen). Am häufigsten gespielt und von mir wahrgenommen ist eigentlich Hindemith worden, dessen nachklassizistische, etwas sterile Kompositionsweise ist natürlich auch nicht spurlos an mir vorübergegangen. In späteren Jahren ist der Einfluss Hindemiths sehr zurückgetreten, vor allem weil ich bei einem Dirigentenkurs nacheinander auf dem Programm die „Mathis, der Maler“ Symphonie von Hindemith und Bartoks „Concerto for Orchestra“ standen und dieser Vergleich war für Hindemith so negativ ausgefallen, dass damals eigentlich Bartok ziemlich über dem Einfluss von Hindemith gestanden ist. Obwohl der handwerkliche Zugriff und der praktische Zugriff – es hat mir sehr imponiert, dass er ja auch immer noch damals als Bratschist tätig war, was kaum ein anderer Komponist seit Mozarts Zeiten zuwege gebracht hat. Also Hindemith war schon eine ganz starke prägende Persönlichkeit. Aber andere waren halt doch noch stärker.

Wann war deine erste Begegnung mit Britten?

Britten ist auch ein sehr starker Einfluss gewesen. Meine erste Begegnung mit ihm war als Dirigent des Jeunesse Orchesters, wo wir „The Young Person’s Guide to the Orchestra“ aufgeführt und auch aufgenommen haben. Diese grandiosen Variationen haben mir natürlich sehr imponiert, vor allem auch in ihrer Eingebundenheit in die streng Purcellische Tonalität.

7.5.2 Interview 2 – 2.11.2008 – STUDIUM UND ERSTE BERUFSJAHRE

Wann hast du dein Studium an der Akademie begonnen und wie lange lief es parallel zu deinen Gymnasialjahren?

Also parallel mit der Gymnasialzeit verlief es zwei Jahre – die letzten zwei, also 7. und 8. Klasse, d.h., ich habe mein Studium begonnen im Wintersemester [Anm.: Sommersemester] 47.

Welche Fächer hast du belegt?

Da habe ich belegt Klavier bei Grete Hinterhofer und Theorie bei Josef Marx. Die Kapellmeisterschule habe ich dann ab 1950 bei Swarowsky besucht. Das Hochschulstudium habe ich im Juni 1952 mit Abgangspreis in den Fächern Theorie und Kapellmeisterschule abgeschlossen.

Ich kann mit einiger Zufriedenheit und einigem Glück sagen, dass ich an der Hochschule lauter gute Lehrer gehabt habe – ich kann mich an keinen Lehrer erinnern, von dem ich nicht irgendetwas Wesentliches mitnehmen hab können. Selbst der Unterricht bei Josef Marx, der, in der Zeit wo er Präsident der AKM war, höchst ungeregelt war – er kam oft zwei Stunden zu spät in den Unterricht und war nicht willens, oder nicht imstande einen geregelten oder strukturierten Lehrplan einzuhalten. Aber, wenn er also endlich in die Klasse gekommen ist, hat er sich zuerst einmal in die letzte Bank gesetzt und ließ sich unsere Harmonielehre- und Kontrapunktaufgaben vorspielen – gesenkten Kopfes auf die Bank – hat jeden Fehler gehört und bei meinen Harmonielehreaufgaben wurde das erste Mal in meiner Geschichte ausgesprochen, dass ich vielleicht doch das Zeug zum Komponisten hätte. Seine lapidare Bemerkung war: „Der Mann hat Kompositionstalent“. Um zurückzukommen auf seine Unterrichtstätigkeit: ich hab also nicht geregelten Kontrapunkt bei ihm lernen können – deswegen bin ich dann auch weggegangen, zu Uhl – aber seine Vorträge, die er dann nach dem Anhören der Aufgaben gehalten hat, waren von einer stupenden Gescheitheit, Belesenheit und einem Allgemeinwissen. Er hat sich natürlich nie vorbereitet darauf und hat aus dem Stegreif Vorlesungen gehalten, die ich mir teils schriftlich aufgehoben habe, über die entgegensätzlichsten Themen. Beispiel: Ars antiqua der Pariser Notre-Dame-Schule; am nächsten Tag vielleicht über einen völlig ausgefallenen französischen Impressionisten, den kein Mensch kennt – Ducasse zum Beispiel

war einer, also kein Mensch kennt den. Oder über einen bulgarischen Komponisten, oder über seine türkischen Erlebnisse (er hat ja die Hochschule in Ankara aufgebaut) – also es waren grundgescheite Vorlesungen, wie überhaupt ich sagen kann, dass Josef Marx und dann später Hans Swarowsky die zwei gescheitesten Menschen waren, denen ich begegnet bin.

Wie gesagt, du hast Klavier, Theorie und Dirigieren studiert – gab es für dich persönlich einen Schwerpunkt?

Naja, ab meinem Eintritt in die Kapellmeisterschule hatten das Dirigieren und die Erarbeitung des symphonischen Repertoires natürlich absolute Vorrangstellung – sehr zum Ungunsten des Klaviers, das ich zwar bis zuletzt – liebevoll geduldet von der Grete Hinterhofer – durchgezogen habe, aber einen wirklichen Abschluss hätte ich und habe ich nicht machen können, dazu war die Zeit einfach nicht gegeben. Wobei, zurückkommend auf meine guten Lehrer, bei der Grete Hinterhofer habe ich etwas für meine spätere Tätigkeit als Opernkorrepetitor – oder überhaupt Klavierbegleiter – gelernt, nämlich das Organisieren in kürzester Zeit. Das heißt nicht unbedingt schwindeln, aber das sich geschwind zurechtlegen von schwierigen Stellen. Das konnte sie einem in unwahrscheinlicher Weise beibringen und dafür bin ich ihr weit über ihren Tod hinaus dankbar gewesen.

Wie mir der Unterricht bei Josef Marx nicht mehr behagt hat, aus den angegebenen Gründen, habe ich mich bangen Herzens bei ihm abgemeldet, Stundenplanschwierigkeiten vorschützend, und bin also zu Uhl gegangen, wo ich Kontrapunkt und vor allem auch Instrumentation in hervorragender Weise unterrichtet bekam. Ich kann wirklich sagen, dass ich Instrumentieren beim Uhl gelernt hab, nicht Komponieren, obwohl er unsere Kompositionen immer angeschaut hat und auch Verbesserungen vorgeschlagen hat, aber wirklich komponieren habe ich dann durch die legendären Formanalysen beim Swarowsky gelernt: nämlich das Bewusstsein von Proportionen, das Bewusstsein, dass egal welche Kompositionsgattung, oder ob seriös oder nicht-seriös, aber dass über allem ein formaler Ernst herrschen muss. Also wirklich das kompositionelle Rüstzeug habe ich von Swarowsky und natürlich auch vom Betrachten von Meisterwerken vergangener Jahre, Jahrzehnte und Jahrhunderte gelernt.

Welchen Stellenwert hatte das Komponieren während deines Studiums?

Naja, es war mir natürlich schon sehr wichtig, zumal ja in diese Zeit auch meine ersten öffentlichen Aufführungen zu datieren sind, aber es war mir von Anbeginn an klar, dass ich vom Komponieren ja nicht leben werde können. Somit rückte die Kapellmeistertätig allmählich, oder sehr rasch, in den absoluten Vordergrund und Komponieren war eigentlich eine Nebentätigkeit, möchte nicht sagen Hobby, das wäre falsch, aber eine Nebentätigkeit.

Das blieb so bis zur Emeritierung.

Richtig.

Hat es Förderer gegeben, die dich bestärkt haben, das Komponieren nicht ganz zu vernachlässigen?

Der erste Förderer war natürlich wieder Hans Sittner, der mich einer ambitionierten, nicht mehr ganz jugendlichen Sängerin auf ihre Bitte hin, ihm Studenten zu nennen, deren Lieder sie aufführen könnte, genannt hat. Es sind dann auch drei Lieder von mir im Brahms-Saal damals von dieser Dame, sie hieß Martold, begleitet von Heinrich Schmidt, aufgeführt worden. Lieder, die ich später nicht in meine Opuszahlen inkludiert hab, die also noch während des Studiums geschrieben worden sind. Dann ist während des Studiums auch noch ein Streichquartett aufgeführt worden, auch im Brahms-Saal, wenn ich mich erinnere, das zwar kontrapunktisch sehr überladen war aber ansonsten noch nicht meinen Personalstil wirklich zeigen konnte. Deswegen habe ich es auch nicht in die Opusreihe eingereiht.

Kannst du noch einmal zusammenfassend erläutern, was du von jedem Lehrer mitgenommen hast?

Ja, also beginnend mit Marx, der hat mich natürlich in den Anfängen auch als Komponist sehr beeindruckt und die ganz frühen Werke sind doch ziemlich voll von „Marxistischen“ Klängen – Septakkorde, alterierte Akkorde, und so weiter. Imponiert hat mir nach wie vor seine unglaubliche Belesenheit und Werkkenntnis, der nachzustreben mein unerfüllter Wunschtraum war. Vom Uhl wie gesagt – Uhl war ein vielleicht etwas monotoner Komponist. Alle seiner Werke sind von einer gewissen gewollten Lustigkeit. Vielleicht gewollt lustig weil er schwer

kriegsbehindert war – er war beinamputiert und humpelte mit einer Prothese herum – und vielleicht um das zu kaschieren und auszugleichen sind eigentlich fast alle seine Werke, wenn man von dem Oratorium „Gilgamesch“ absieht, von einer etwas gesuchten Lustigkeit. Aber sie sind immer fabelhaft instrumentiert, seine Instrumentenkenntnis war stupend. Also meine ganzen Orchesterpartituren wären ohne das, was er uns im Unterricht gesagt hat, [nicht denkbar] – also wie man einen Streichersatz schreibt, wie man Bläser einsetzt, usw. – das war wirklich hervorragend.

Bei Hans Swarowsky, habe ich schon erwähnt, habe ich erstens eine sehr verlässliche, exakte Zeichengebung gelernt – soweit das Technische – und die Stilbetrachtung, Werkbetrachtung, verbunden mit unglaublich überzeugenden Analysen waren also nicht nur für meine Tätigkeit als Dirigent – für die Fähigkeit, wie man auswendig lernt und dirigiert, zum Beispiel – aber darüber hinaus war es wie gesagt auch für meine kompositorische Tätigkeit unglaublich wichtig, weil ich da erkannt habe, dass, egal ob es sich um ernste, lustige, traurige oder halbseriöse Musik handelt, die Form, die Struktur und das Bewusstsein einer gewissen Proportion immer in einem Komponisten wirksam sein muss.

Zurück zu meiner lieben Klavierlehrerin Grete Hinterhofer, die eine vitale und geistsprühende Person war, die sichtlich nie als Frau eine Erfüllung fand sondern nur in der Musik, von frühester Jugend (sie ist in sehr jungen Jahren schon engagiert worden, wie ich glaube von Franz Schmidt), deren Klavierunterricht, der an sich sehr streng aber meistens sehr heiter war, wenn auch in einem von Zigarettenrauch entsetzlich gefüllten Unterrichtsraum – das wäre heute nicht denkbar – aber, wie gesagt, ihre Fähigkeit zu zeigen, wie man übt und was man übt um möglichst rasch zu einem Resultat zu kommen – ohne diese Hinweise wäre meine spätere Tätigkeit als Opern- und Liedbegleiter zum Scheitern verurteilt gewesen.

Du nennst immer wieder einige Vorbilder, also vor allem Berg, Stravinsky, Bartók. Wann bist du diesen Komponisten begegnet und in wiefern haben sie dich beeinflusst?

Naja, holen wir weit aus: wenn man meine Kindheits- und Jugendmappen durchblättert, stößt man natürlich unweigerlich auf das Vorbild Mozart. Mozart war vielleicht mein erstes „Aha-Erlebnis“ einer großen Musik. Zum Beispiel

erinnere ich mich, dass ich eine Schallplatte der Ouvertüre von *Così fan tutte* im Hause meiner Eltern vorfand – da war ich 12, 13 Jahre, nicht älter – die habe ich mir bis zum Erbrechen oft vorgespielt und aus irgendeinem Grund hat mich diese Musik sehr angesprochen, so daß ich mir den Klavierauszugband „Mozart-Ouvertüren“ aus der Bibliothek meines Vaters herausgefischt habe, und hab dieses bei Gott nicht leicht zu spielende Musikstück mir mühsam, aber doch zumindest für meine Zwecke zielführend zueigen gemacht. Ich kann also sagen, dass *Così fan tutte*, vor allem die Ouvertüre davon, der Einstieg meines Bewusstseins in die große Musik war – nicht Bach, nicht Beethoven. Später in meiner Jugendmappe stößt man besonders in den beiden Kindheits-Marionettenopern auf die Wurzel von Raimund-Stücken, die ich damals offenbar gesehen habe und deren kindlich naive aber irgendwo gute Musik mich sehr beeindruckt hat. Also diese beiden Wurzeln zu Beginn seien der Kuriosität wegen erwähnt.

Später, durch Konzertbesuche nach dem Krieg, also während meiner Studienzeit, bin ich sehr bald auf Hindemith gestoßen, von dem ich mich später aus erwähnten Gründen etwas entfernt habe – vielleicht sollte ich's erwähnen: das Opus 1, die Sonate für Bratsche, ist unmittelbar beeinflusst von dem Cellokonzert von Hindemith, die er „Kammermusik“ nennt. Also die Motorik, die bisweilen enervierende Motorik der Hindemithschen Musik findet dort eine sehr naive Nachahmung oder Beeinflussung. Merkwürdigerweise ist in diesem Opus 1 das erste Mal von mir verwendet eine Zwölftonreihe, die sich als Bass der begleitenden Akkorde der konzertierenden Bratsche langsam aufbaut und beibehalten wird. Also bezeichnenderweise ist dieses Grundelement meines Schaffens im Opus 1 erstmals auftretend.

Und woher kam dieses Element?

Das kann ich nicht einmal mehr sagen. Ich habe auch nie – das sollte man vielleicht gar nicht laut sagen – irgendwelche Zwölftonwerke studiert, weder die Schönbergischen und schon gar nicht die Weberschen, mit beiden Stilen fang' ich recht wenig an. Ich mach was anderes. Ich verwende die Zwölftonreihe eigentlich in einer mittelalterlichen Art und Weise. Dabei gehe ich, wenn ich den Steinbruch der Zwölftonreihen aufsuche, von den selben Gesichtspunkten aus, die ich bei Uhl im Kontrapunktunterricht gelernt habe. Nämlich eine Notenreihe mit einem

Höhepunkt, ohne Wiederholung von einzelnen Noten und auch nicht sequenzierend (also das habe ich manchmal außer Acht gelassen), aber jedenfalls eine Reihe mit einem Höhepunkt, der in sich geschlossen einen melodischen Sinn ergibt.

Die Kompositionsweise von Alban Berg, die ich später als Korrepetitor der Oper *Lulu* kennen lernte, von dieser Kompositionsweise habe ich die sehr dramatische und blutvolle, von Tonalität nie ganz freie Arbeitsweise bewundern gelernt. Aber seine Formkonstruktionen und gewollten Interpretationen seiner Formen – zum Beispiel in der besagten Oper, wo er eine Szene „Sonate“ nennt, wo von Sonate keine Spur ist. Oder eine „Passacaglia“, wo man beim besten Willen kein Passacaglia-Thema herauskristallisieren kann, außer mit sehr scholastischen Mitteln. Also mit dieser Seite des Bergschen Kompositionsstils habe ich nie was anfangen können, wohl aber mit der tief in der Romantik stehenden, blutvollen, dramatischen Wucht dieser Musik.

Die weiteren Beeinflusser meiner Musik: also Bartók könnte man in meinem Stil eigentlich auf Schritt und Tritt nachweisen durch die Verbindung von Atonalität, wenn man will, und doch einem tonalen Zusammenhang, einer Grundtonbezogenheit. Bei Bartók besticht grundsätzlich seine nicht papierene Art und Weise des Ausdrucks, sondern die tief in Beethoven und Bach verwurzelte Art und Weise eines, wenn man will, subjektiven Musizierens verbunden mit gewissen nationalen rhythmischen Eigenheiten, von denen ich mich in meinen von Bartók anfangs beeinflussten Werken nicht ganz frei machen konnte. Zum Beispiel in meinem damals zweiten Streichquartett, das ich aus diesem Grund nicht in der Opuszählung inkludiert habe. Sehr viel später, zur Zeit meiner letzten Streichquartette (4-7), ist Bartók zusammen mit den letzten Beethoven-Quartetten Pate gestanden an meinem Stil, der in diesen Werken zumindest ohne die Streichquartette von Bartók nicht denkbar wäre. [Die bereits erwähnte Gegenüberstellung von Hindemiths „Mathis, der Maler“ und Bartóks „Concerto for Orchestra“ bei einem Dirigentenkurs] hat Hindemith nicht gut getan, weil die sehr erfüllte, subjektive Aussagekraft von Bartók bei Hindemith ganz einfach in mitunter leerer Motorik untergeht.

In wiefern war nun Stravinsky ein Vorbild für dich?

Stravinsky war insofern für mich vorbildhaft als ich seine Kompositionsweise am Klavier für mich adaptiert habe, was ich absolut nicht beschämend finde, und zweitens natürlich im rhythmischen Bereich, wobei ich allerdings nie so komplizierte Gebilde, wie manchmal bei Stravinsky, schreibe. Aber doch sind meine Taktwechsel ohne Stravinsky nicht denkbar, allerdings ergeben sich die Taktwechsel in meiner Musik nie um ihrer selbst Willen, sondern eigentlich immer aus melodischen, stimmungsführungstechnischen Gründen. Also, zum Beispiel, wenn ein Ablauf einer melodischen Linie eben nur drei Töne hat, bis sie zu einem neuen Punkt kommt, und die nächste Linie hat aber fünf, na dann ist es eben eine Folge von 3/8 und 5/8 Takt. Das hat mit einem motorischen Sinn von rhythmischen Taktwechseln eigentlich gar nichts zu tun, das ist ein melodisches Prinzip.

Gab es noch weitere prägende Persönlichkeiten?

Britten ist natürlich sehr einflussreich für mich gewesen, vor allem in der Zeit, wie ich mit dem Jeunesse Orchester 1957 „The Young Person’s Guide to the Orchestra“ einstudiert habe. Die tonale Verbundenheit, oder Gebundenheit dieses grandiosen Stückes hat mir bewiesen, dass tonal zu schreiben auch im 20. Jahrhundert möglich und keine Schande ist. Später, als Begleiter meiner Frau, habe ich die Lieder von Britten, also besonders die Volkslieder, sehr prägend in mich aufgenommen – vor allem natürlich in den walisischen Volksliedern. Die Verbindung von einer uralten tonalen Volksmelodie, oft kirchentonalen Volksmelodie mit einer Begleitung, mit einer Rhythmisierung – unter Umständen – des 20. Jahrhunderts hat mir sehr imponiert und, wenn man will, das habe ich nachgeahmt.

In deiner Jugend hast du ja hauptsächlich für Klavier und Geige komponiert, wegen deinem Bruder auch. Wie sah es während des Studiums aus? Gab es Kollegen, für die du geschrieben hast?

Ja, also das Streichquartett war vielleicht nicht unmittelbar geschrieben, aber ist ziemlich bald nach der Komposition aufgeführt worden durch ein Streichquartett, bei dem meine erste Frau als Bratschistin mitgewirkt hat und die haben also erfreulicherweise auch Werke von Studenten aufgeführt, hauptsächlich auch in Konzerten der Österreichischen Gesellschaft für Zeitgenössischen Musik.

Speziell ein junger Komponist schreibt ja in den seltensten Fällen für bestimmte Leute, sondern er greift nach den Sternen. So habe ich zum Beispiel sehr früh begonnen, Orchestermusik zu schreiben. Ein auch im Rundfunk damals aufgeführtes Werk, noch ohne Opuszahl, ist meine Passacaglia für riesiges Orchester, inklusive Orgel – also ein sichtliches Jugendwerk, demonstriert den Willen eines jungen Komponisten möglichst für große Sachen zu schreiben und nur ein Glücksfall hat es damals ermöglicht, dass das überhaupt aufgeführt worden ist. Auch die späteren Orchesterkonzerte 1-6 sind, mit Ausnahme des sechsten, das für den AOV geschrieben worden ist, aber die anderen sind vordringlich zuerst einmal für die Schreibtischlade geschrieben worden und wieder nur durch die Aktivität der ÖGZM dann doch, mit Ausnahme des fünften, im Rundfunk aufgeführt worden. Meistens in sehr guter Interpretation sogar.

Wie wurden deine Werke in dieser Zeit aufgeführt?

[Die erste öffentliche Aufführung durch die Sängerin Marhold] wurde gefolgt von einer anderen Liedinterpretation meiner Rilke-Lieder durch meine alte Kollegin Renate Elsensohn – das waren eigentlich meine allerersten öffentlichen Aufführungen. Dann das Streichquartett, das nicht Opus-bezeichnete, die Passacaglia, ebenfalls ohne Opuszahl, und schließlich in einem Konzert ... im Mozartsaal die Sonate für Bratsche und 16 Bläser.

Die nächsten öffentlichen Aufführungen waren, wenn ich mich richtig erinnere, Quartette (1 und 2) durch das Ostrauer Streichquartett – diese Konzerte, und auch die folgenden, sind durch die ÖGZM ermöglicht worden, der ich also sehr zu Dank verpflichtet bin.

Es folgt dann eine lange Reihe von kompositionsarmen und dünnen Strecken meiner Zeit, wo ich, sei es aus Zeitmangel (weil ich doch an der Hochschule sehr eingespannt war), sei es auch durch private unliebsame Ereignisse und Situationen [nicht komponieren konnte]. Wirklich zu fließen hat die Musik bei mir wieder erst begonnen mit dem Auftreten meiner jetzigen Frau in den 70er Jahren.

Wie bald nach Abschluss deines Studiums bist du als Lehrkraft an die Akademie gekommen?

Ich habe noch während des Studiums bereits an der Gesangsabteilung als Volontär gearbeitet und unmittelbar nachher, also das muss 53 gewesen sein, bin

ich telefonisch gefragt worden, ob ich Interesse hätte an einer Korrepetitorenstelle, und damals, heiraten wollend, habe ich zugesagt. Vielleicht sehr zu meinem Schaden, denn eine Karriere als internationaler Dirigent, die sicher drin gewesen wäre, ist auf diese Weise natürlich verschüttet worden.

Zu Beginn deiner Lehrtätigkeit hast du aber schon noch komponiert?

Da habe ich sporadisch, sagen wir so, komponiert. Zum Beispiel die abendfüllende Kantate „*Das grüne Holz auf Golgatha*“, die natürlich nie aufgeführt worden ist, sehr an Franz Schmidt orientiert ist, den man natürlich auch nennen müsste als prägendes Stilvorbild.

Im Jahr 1972 und 73 war ein schwunghafter Anstieg zu vermerken. Wie hast du dich zu diesem Zeitpunkt gesehen – als komponierender Professor oder unterrichtender Komponist?

Naja, das Komponieren, und auch Dichten damals, ist eigentlich wirklich ausgelöst worden durch dieses unglaublich intensive Erleben einer Beziehung mit einem Menschen gleichen Interesses. Zum Beispiel hat meine jetzige Frau von Anfang an, sehr zum Unterschied von meiner ersten Frau, mich als Komponist und sogar als Dichter gesehen. Also das sind Liebesbezeugen, die mir völlig fremd waren damals. Da meine Frau Sängerin war, oder ist, war es naheliegend, dass mein vokales Schaffen plötzlich einen unglaublichen Anstieg zu verzeichnen ließ. Sie hat mir zum Beispiel das Verständnis der faszinierenden walisischen Sprache beigebracht, der Ausfluss dessen sind die schon erwähnten walisischen Volkslieder; und ihre bibliophile Kenntnis der englischen Lyrik hat mir ermöglicht, die *Four London Songs* zu schreiben.

Ungefähr zur gleichen Zeit erschien ein Auftrag der ÖGZM an die österreichischen Komponisten für das tschechische Ensemble *Due Boemi*, der Bassklarinettist Josef Horák und seine Frau. Für die zwei habe ich zwei Werke geschrieben, Ballade und Sonate, die beide auch intensivst verwoben sind mit den ersten Liedern, die ich für meine Frau geschrieben habe. Sehr viel später, fast 30 Jahre später, hat eine ebenso spontan herbeigeführte Zusammenarbeit mit dem amerikanischen Bassklarinettisten Michael Davenport zu einem geradezu vulkanhaften Anstieg der Literatur für Bassklarinette geführt hat. Also solche Anstöße bedarf es natürlich für einen Komponisten, denn immer nur für die

Schreibtischlade zu schreiben ohne einen Auftrag, oder zumindest die Möglichkeit einer Aufführung, ist das Komponistendasein erstens erschwert und zweitens traurig.

Einer deiner Lehrer hat gesagt, man muss sich ein ausgefallenes Instrument suchen und für dieses schreiben...

Das hat Uhl gesagt und mit der Bassklarinette bin ich diesem Rat natürlich absolut gefolgt. Im Falle Uhl war es die Gitarre.

7.5.3 Interview 3 – 23.11.2008 – KOMPOSITIONSWEISE

Wo hast du eigentlich das Komponieren gelernt? Kann man das überhaupt lernen, oder geht es mehr um die Vermittlung eines handwerklichen Rüstzeugs um sich dann als Komponist entwickeln zu können?

Beides findet statt. Natürlich kann man Komponieren bis zu einem gewissen Grad lernen, aber wie ich begonnen hab, hab ich natürlich nichts gelernt. Da hab ich mit Müh und Not erfahren, was ein Periodenbau ist, aber Kompositionsunterricht als solchen hab ich ja erst genossen im Jahr 1946, wo ich ja schon eine Reihe von Opera hinter mir hatte, die natürlich – wie wahrscheinlich in jungen Komponisten es immer wirksam ist – was man gerade gehört hat und erlebt hat, offenen Gemütes und offenen Sinnes, wird einmal kopiert. Das hat Mozart auch nicht anders gemacht. Zum Beispiel war Mozart ein Zentralereignis meines frühen Musikerlebens. Das hab ich glaub ich schon erzählt, dass die Ouvertüre zu *Così fan tutte* eigentlich der Beginn meines musikalischen Denkens gewesen ist. Und der Mozart-Stil – Zauberflöte hatte ich als Bub mit 14 Jahren in der Volksoper gesehen, und [das] hat natürlich großen Eindruck auf mich gemacht und großen Einfluss auf meinen damaligen Stil. Also ich hab so komponiert, wie ich mir eingebebildet habe, dass das Mozart auch gemacht hat. Oder, sehr beliebt waren, damals zumindest, die Raimundschen Zauberspiele, die auch in der musikalischen Gestaltung von Wenzel Adolf Müller einen gewissen Stil vermittelt haben, auch der wurde sofort kopiert – und so fort und so weiter. Später sind vermutlich – weiß ich jetzt nicht mehr so genau – aber jedenfalls wenn ich meine frühe f-moll Klaviersonate heranziehe, da müssen schon Beethovensche Eindrücke auch dabeigewesen sein. Bzw. dann noch später, 1945/46, wahrscheinlich noch bevor ich überhaupt bei Joseph Marx Unterricht in Harmonielehre genommen hab, habe ich sehr viele Liederabende gehört, die Marx meistens selber begleitet hat und der Stil dieser Marx-Lieder hat sofort Eingang gefunden in meine damaligen Kammermusik- und Liedkompositionen. Zum Beispiel [ein] Klaviertrio strotzt nur so von „Marxistischen“ Regungen und Wendungen und auch die damaligen Lieder sind ohne das Vorbild von Marx nicht wohl denkbar. Aber das ist alles noch kein Kompositionsunterricht. Kompositionsunterricht als solchen hatte ich ja bei Uhl inskribiert nach einem doch sehr strengen Kontrapunkt-Studium, aber er hat uns nie irgendwelche Aufgaben gestellt zu komponieren – zu instrumentieren

wohl, also z.B. eine Klaviersonate von Beethoven für Quartett zu organisieren, aber richtigen Kompositionsunterricht hat er nicht erteilt, sondern man hat geschrieben und hat ihm das dann gebracht, was man erarbeitet hat, und er hat dann also gewisse Vorschläge, Verbesserungsvorschläge angebracht, die man berücksichtigen konnte, oder auch nicht. Also es war ein sehr behutsames Führen. Hingegen, wie ich die Kapellmeisterschule bei Swarowsky inskribiert habe, konnte ich seine unglaublich tiefsinnigen, analytischen Betrachtungen bei Werken der Musikkultur – er hätte das selbe auch über Malerei und Dichtung machen können, hat er auch manchmal im Unterricht – aber jedenfalls diese Analysen von Musikwerken bei Swarowsky haben mir die Augen geöffnet, wie man eigentlich kompositorisch zu Werke geht und zu Werke gehen muss.

Wie gehst du an die Komposition eines Werkes heran?

Ich kann natürlich, und soll natürlich nur von mir sprechen – andere machen das wahrscheinlich ganz anders – aber meine Art des Komponierens, besonders in der späten Zeit, die ja leider angebrochen ist, geht in etwa folgendermaßen vor sich. Der schwierigste Schritt ist oft der Entschluss, was ich überhaupt machen möchte und dann eben die Erstellung der Struktur. Etwas leichter wird es, wenn eine Bestellung einläuft –wenn z.B. mein Kammermusikfreund sagt: „Ich brauch ein Pendant zum Schubert Forellenquintett, schreib mir bitte solches“. Da steht einmal die Besetzung fest und vor allem die zwingende Peitsche einer Bestellung, nicht unbedingt eines Termins, aber so eine Bestellung ist für die Beschleunigung des Schaffensprozesses unglaublich wichtig. Aber nehmen wir einmal an, es ist so eine Bestellung nicht eingelaufen. Dann – das wird wahrscheinlich bei jedem Komponisten oder jedem Schaffenden überhaupt so sein – wenn man eine Weile nichts getan hat, dann stellt sich eines Tages eine gewisse Unruhe ein – eine innere Nervosität, die man irgendwann einmal zu deuten zu verstehen gelernt hat, [die] der Hans Sachs in den *Meistersingern* in den unwiederbringlich schönen und kurzen Worten gefasst hat: „Will, dass ich was sagen soll“. Also irgendein Zwang steht hinter einem, der einen schiebt in eine Richtung, die man noch gar nicht kennt und endlich wird dieser Zwang nach vorne doch so groß, dass man sich hinsetzt „also, jetzt fang ich was an“. Es ist mir ein paar Mal passiert, dass ich noch gar nicht gewusst hab, was es eigentlich werden soll. Aus gewissen Fantasierungen am Klavier kommt dann irgendeine vage Vorstellung, aber da

weiß man noch immer nicht, ist das eine einsätzliche oder mehrsätzliche Sache? Man fängt dann an ein Particell zu erstellen, das haben frühere Komponisten wahrscheinlich auch schon gemacht, aber bekannt und belegt ist es durch Manuskripte bei Gustav Mahler und Richard Strauss. Das waren immer dreizeilige, also so wie eine Klavierstimme mit drei Systemen, wo man eigentlich alles nötige unterbringen kann, auch für größte Orchesterwerke. Zum Beispiel, ich hab mein 2. Klavierkonzert und das Klavierquartett auf solche Weise, sozusagen im Blindflug, begonnen, bis mir irgendwann einmal die Idee kam, also das eine muss ein Klavierkonzert werden, das andere ein Klavierquartett. Das ist aber eigentlich ein romantischer Zugang zu dieser Materie. Der weniger romantische besteht darin, dass man sich ein unliniertes Blatt Papier nimmt und sich überlegt: was soll es werden? Nehmen wir an, ein Streichquartett. Gut. Wie lang soll das dauern, das ist der zweite Gedanke – immer noch das leere Blatt Papier vor mir. Also sagen wir 30 Minuten. Gut. Der nächste Schritt: naja, wie viele Sätze könnten das sein? Naja 30 Minuten, da müssen schon wahrscheinlich vier Sätze her. Wie soll das sein? Langsam-schnell-langsam-schnell in der barocken Weise, oder umgekehrt? Da wird also ein Blatt schon ziemlich voll geschrieben, ohne noch ein Notenpapier vor der Nase zu haben. Dann endlich nimmt man das Metronom zur Hand und schaut bei jedem einzelnen Satz, wenn man sich durchgerungen hat. Also der erste soll ein Adagio sein, von z.B. zehn Minuten Dauer – also wie viel Takte müsste der haben, wenn ein Viertel gleich 60 und man sich einen 4/4 Takt vornimmt, da kann man also genau wissen wie viel Takte. Und was für eine Form soll das haben? Sagen wir A-B-A'-B'-A, also da kann man sich schon ausrechnen wie viele Takte jede Gruppe haben muss, wenn natürlich nicht gleichmäßig aufgeteilt, also was weiß ich, z.B. nicht 5 mal 20, sondern, dass die einzelnen Teile immer kürzer werden, wie es sich herausgestellt hat im Lauf der Jahre, dass das für die Form sehr günstig ist.

Da ergeben sich natürlich in der Konstruktion gewisse Berührungspunkte mit der Malerei, wahrscheinlich auch mit anderen Künsten. Wenn z.B., ich denke da hauptsächlich an die Venus von Velasquez, wenn der untere Bildrand in 2 plus 1, von links nach rechts, zu teilen wäre, wäre dieselbe Proportion oder ein – wie soll ich sagen – ein Teil dieses Dings findet sich auf den Seitenbegrenzungen wieder. Da sind wahrscheinlich auch Probleme des goldenen Schnitts wirksam. Also

jedenfalls Berührungspunkte zwischen den Künsten bestehen absolut, solange es sich um reine Konstruktion handelt.

So, also zurückzukommen zum leeren Blatt Papier: wann ich das jetzt mit vier oder drei Sätzen jetzt durchkalkuliere – der zweite Satz könnte z. B. die altbewährte Acceleratio sein, über die wir noch sprechen werden, und der dritte Satz vielleicht Variationen und der vierte Satz ein im klassischen Sinne gemeinter Sonatensatz. Das alles, also die Taktzahl des betreffenden Stückes und wie lange der Satz dauert, kann man auf diesem ersten Blatt Papier festlegen. *Jetzt* kommt das Notenpapier. Meine jetzige Arbeitsweise ist halt so, dass ich mir zu Beginn eine Zwölftonreihe suche. Den riesigen Steinbruch der tausenden Möglichkeiten breche ich einmal an und suche eine Zwölftonreihe, die genau nach den Prinzipien konstruiert sein soll, sein muss und sein wird, wie wir das im Kontrapunktunterricht beim Uhl gelernt haben. Also, wenn ein Cantus Firmus gesucht wird möglichst keine Sequenzen, das ist nicht immer durchführbar, ein Höhepunkt (in der Höhe, u. U. auch in der Tiefe) und Rückkehr – die Rückkehr ist in der Zwölftonreihe natürlich nicht wieder beim ersten Ton, sondern beim zwölften, der u.U. ein Leitton wieder zum ersten sein kann – z.B. wenn man eine Chaconne schreibt oder eine Passacaglia und die Zwölftonreihe als Passacagliathema nimmt, ist es sehr naheliegend, dass man nach dem zwölften Ton, also mit der Wiederholung des Passacagliathemas, wieder mit dem ersten Ton beginnt – wenn man bei einer strengen Passacaglia bleibt, wie ich es sehr oft gemacht habe.

So, also habe ich diese Zwölftonreihe gefunden und ausprobiert wie das mit der Umkehrung, mit dem Krebs und mit dem Krebs der Umkehrung funktioniert – ob das auch brauchbare Themen geben kann – naja, jetzt fange ich an, wirklich zu komponieren. Bisher ist es reine Konstruktion, wie der Architekt seine Brücken baut. Das ist keine Schand^e, aber das bewirkt, dass die Überzeugungskraft eines Musikstückes wirken kann. Denn ob ein Musikstück wirkt hängt meistens nicht von der Stärke der Melodie oder vom musikalischen Einfall ab, sondern eben von der Richtigkeit und zwingenden Notwendigkeit der Konstruktion.

Deine Skizzen – hebst du die auch auf?

Die hebe ich auf, und zwar aus folgendem Grund: im Manuskript schreibe ich ja immer dazu Reihe, oder U (Umkehrung) KU (Krebsumkehrung) KR (Krebs der

Reihe), dann gibt's natürlich auch Veränderung der Reihe indem man nur jeden zweiten Ton nimmt und so quasi zwei Sechstonreihen hintereinander koppelt, das gibt's auch. Aber wenn man das nicht dazu schreibt verliert man den Überblick. Und nachdem ich manchmal auch in die Reinschrift diese Bezeichnungen hineinschreibe, aber doch nicht immer – übersichtlicher sind sie jedenfalls in der allerersten Skizze, im Particell. Und wenn – was vorgekommen ist – ich veranlasst werde, entweder einen Einleitungsvortrag zu halten oder Einleitungen zu den Werken zu schreiben, dann ist es furchtbar mühsam, die Konstruktion aus der res facta herauszulesen, hingegen im Particell hab ich's ja übersichtlich vor mir. Also aus diesem Grund hauptsächlich hebe ich sie auf.

Kommt es auch vor, dass du Material, das du dann doch nicht verwendet hast, aufhebst und es später dann doch verwendest?

Das ist vorgekommen. Nicht oft, aber es ist vorgekommen.

Vielleicht noch was zur klanglichen Einkleidung. Ich geniere mich nicht zu sagen, dass ich fast immer – mit ganz wenigen Ausnahmen – am Klavier komponiere. Nicht am Klavier komponiert habe ich, soweit ich mich jetzt erinnere, den langsamen Satz des ersten Oboenkonzertes, der doch auch ganz gut geworden ist trotzdem – am Mondsee, als ich an einem reißenden Bach am Gelände stand – meine große Tochter neben mir – und wir haben vielleicht eine halbe Stunde lang hineingeschaut in diesen Bach, bis ich das Schweigen unterbrochen hab mit der Bemerkung, dass ich den zweiten Satz komponiert hab. Also das kann man natürlich schon und dort am Mondsee, da hatte ich natürlich auch kein Klavier, da habe ich eigentlich das ganze Konzert, wenn ich mich recht erinnere, komponiert auf der Veranda. Aber für gewöhnlich nehme ich das Klavier zu Hilfe, befinde mich dabei in guter Kompagnie von Richard Wagner, z.B., Stravinsky auf jeden Fall und, wie ich aus zwingenden Gründen annehme, auch Puccini, wo man es am wenigsten erwarten würde.

Also ich sitz am Klavier und was da an Klängen sich ergibt durch Stimmführungen, die in der herkömmlichen Harmonielehre oft natürlich nicht erklärbar sind – die Erklärbarkeit überlasse ich kommenden Generationen von Musikologen, also ich selbst wäre da ratlos in vielen Dingen. Ich weiß nur so viel, dass eigentlich fast immer jedes Werk und jeder Satz auf einen Grundton bezogen werden soll, werden kann und werden muss. Das ist ein krasser Gegensatz zu der

orthodoxen Zwölftontechnik, aber das mache ich halt so. Man kann also von jedem Werk ungefähr sagen, nicht gerade „das steht in C-Dur“ aber „das steht in C“, oder was immer. Dann durch die dauernde Überprüfung des Klangs am Klavier kann ich z.B. absolute Hässlichkeiten, deren es ja gibt, vermeiden, u.U. durch Umbiegungen und Korrekturen der Reihe – also ganz streng muss es nicht zugehen.

Dann beachte ich auch, wo immer es angeht, das Prinzip der Obertonreihe, d.h. dass zwischen dem tiefsten Ton und dem Nächstfolgenden im Sinne der Obertonreihe ein gewisses Spatium sein muss, sonst ergeben sich u.U., vor allem wenn man das mit Instrumenten, nicht nur am Klavier sondern mit Streichern oder Blasinstrument [besetzt], hässliche Ballungen, die man vermeiden kann wenn man will. Soweit ist also nur die Musik als solche, nicht die reine Klanglichkeit im instrumentalen Sinn, gemeint. Schreibe ich nur ein Klavierstück, was ja auch vorgekommen ist, da bin ich ja quasi im eigenen Haus. Schreibe ich ein Streichquartett z.B., da vermeide ich oft überhaupt ein Particell zu schreiben sondern schreibe gleich in die vier Stimmen – ob jetzt drei oder vier, das ist ja nicht so ein großer Unterschied – und habe also gleich den effektiven Klang innerlich vor mir. Bei einem Orchesterwerk ist es schwieriger, da folgt auf das Particell als nächster Schritt einmal die instrumentale Überlegung. Das geht meistens ohne eine Bleistiftskizze in Partiturform nicht ab, weil man ja korrigieren muss dauernd. Ab und zu, wenn mir die Arbeit doch zu aufwendig erschien, habe ich vom Particell direkt in eine größere Partitur schon in die Reinschrift geschrieben – also wenn man sich vorher überlegt, was man will geht das natürlich schon, eventuell mit Hilfe von viel Tipp-Ex und so weiter.

Du „recyclest“ ja bekanntlich gerne älteres Material und verwendest es wieder – wie kommt es zu diesen Wiederverwertungen?

Da gibt es zwei verschiedene Dinge: entweder ich krame in meinen Jugendwerken, die u. U. überhaupt nie aufgeführt worden sind, und komme drauf, dass da manches Brauchbares eigentlich dabei war – das verwende ich also wieder. Und der andere Weg, der häufiger eingeschlagene und in meiner Familie oft mit gewissen Zynismus betrachtet worden ist: z.B. habe ich, das ist vielleicht das krasseste Beispiel, auf Auftrag Etüden für Bassklarinette geschrieben. Nun sind da gewisse Dinge drinnen, die mir erschienen, dass man da eigentlich mehr

draus machen könnte und ich habe einzelne Stellen herausgenommen als „Bagatellen“ – einmal Bagatellen für Bassklarinette solo. Der nächste Schritt: da könnte man eigentlich doch eine Begleitung dazu machen. Also, das nächste Opus ist „Bagatellen für Bassklarinette und Klavier“ – das sind völlig eigenständige Sachen, das wird eine andere Musik. Und die dritte Möglichkeit sind Bagatellen für Klavier solo – in dieser Weise haben sich die eigentlich am besten bewährt und [sind] gelegentlich aufgeführt worden. Also das ist die andere Möglichkeit.

Der Gedanke dahinter ist eigentlich meistens der selbe den mein Schulfreund Johann Sebastian Bach hatte, wenn er sich gedacht hat, bei einer Geburtstagskantate für den erlauchten Herrscher von Sachsen-Polen, „ist eigentlich schade um diese schöne Musik, das könnte ich doch wiederverwenden, z.B. fürs Weihnachtsoratorium“ – und sein Gedanke war natürlich völlig richtig, denn kein Mensch würde den ersten Satz des Weihnachtsoratoriums kennen, hätte er nicht diesen Satz notengetreu übernommen von dieser Gratulationskantate. Der Gedanke war: schad‘ um die Musik, dass das einmal gespielt wird und nie wieder. Das kam mir öfters zu Pass.

Ein anderes gutes Beispiel für diese Recycling-Verfahren ist das erste Orchesterkonzert, und dann auch das sechste, in dem ja wiederum Sätze des ersten wieder vorkommen...

Naja, es ist eigentlich immer der leitende Gedanke: schad‘ um die Musik, wenn das nicht weiterverwendet wird. Z.B. die Orgelsonate ist einmal in Innsbruck und, soviel ich weiß, einmal in Hamburg gespielt worden und nie wieder. Während die Umarbeitung für das erste Orchesterkonzert ist erstens in Wien aufgeführt und aufgenommen worden und eine Wiederverwendung fand ja dann im sechsten Konzert statt. Vielleicht ein besonders krasses Beispiel. Der Auftrag lautete vom Akademischen Orchesterverein für ein Jubiläum ein Orchesterwerk zu schreiben, das den technischen Gegebenheiten dieses Orchesters nicht widerstrebt. Und da habe ich mir gedacht, ich sollte eigentlich die wirkungsvollsten, für ein Laienorchester auch wirkungsvoll erscheinenden Sätze zusammen fassen. Da habe ich also als ersten Satz den ersten Satz des ersten Konzertes und als letzten Satz den letzten Satz dieses Konzerts, wodurch ich schon eine gewisse Klammer im Stilistischen hatte. Ein Lieblingssatz von mir ist der langsame Satz, die „Ballata“, aus dem zweiten Orchesterkonzert. Den habe ich also da auch fast

unverändert hineingenommen und ein weiterer Lieblingssatz ist die Acceleratio für Streichorchester gewesen, das Rondo Capriccioso, das ich entsprechend uminstrumentieren natürlich musste für großes Orchester. Wirklich neu komponiert sind nur die Überleitungen in diesem Werk, also die Überleitung zum letzten Satz zum Beispiel, oder die Überleitung zwischen zweitem und drittem Satz. Merkwürdigerweise hat sich in diesem „Pasticcio“, wenn man will, herausgestellt, dass stilistisch kein Bruch vorhanden ist, hauptsächlich natürlich durch die Eckpostierung [des] ersten und [des] letzten Satz, die ja auf dem gleichen Themenmaterial beruhen. Aber zwischen den verwendeten Reihen im zweiten und im dritten Satz und der Reihe im ersten und vierten bestehen große Ähnlichkeiten, so dass man fast von einer Mutation sprechen könnte. Jedenfalls hat sich herausgestellt, dass in der Zeit vom ersten Konzert zum sechsten stilistisch so gut wie keine Weiterentwicklung statt gefunden hat [lacht].

***Gibt es Instrumente, für die du besonders gerne, oder auch ungerne, schreibst?
Welche Probleme stellen sich da oft ein?***

Ein Rat meines Lehrers Uhl war, dass man sich am Besten ein ausgefallenes Instrument aussuchen soll und [wenn man] für dieses schreibt wird man sozusagen der Apostel für dieses Instrument. Uhl ist zum Apostel der Gitarristen geworden. Und, ohne dass ich es eigentlich angestrebt habe, bin ich irgendwo zum Apostel der Bassklarinette [geworden], durch meine Bekanntschaft mit dem amerikanischen Bassklarinettisten Michael Davenport, der durch einen Zufall, durch die Entdeckung meiner Ballade für Bassklarinette und Klavier in der Chicagoer Bibliothek auf mich gestoßen ist. Daraus ergab sich eine E-Mail-Bekanntschaft und er hat eine Reihe Werke direkt bestellt, bzw. ich habe eine lange Reihe von Bassklarinetten-Stücken für ihn geschrieben [...] Also wenn ein zwingender Grund da ist, für ein Instrument zu schreiben, ist es für einen Komponisten ein großer Glücksfall, denn da kann er erstens aus dem Vollen schöpfen und oft auch eine Lücke schließen, was ich glaube ich im Falle der Bassklarinette in der Tat gemacht hab‘.

Merkwürdigerweise habe ich, obwohl ich doch Pianist bin, sehr spät mich dazu verstanden überhaupt Klaviermusik zu schreiben. Wahrscheinlich kommt es daher weil ich vom Klavierspielen leben musste, habe ich das Klavier gehasst. In meinen früheren Werken kommt das Klavier eigentlich nur als Begleitung von

den doch sehr zahlreichen Liedern. Also da hab' ich natürlich einen gewissen Klavierstil gefunden, in dem ich mich ausdrücken konnte. Sehr inspiriert natürlich vom Brahms'schen Klaviersatz, der immer noch der beste ist, den man schreiben kann. [...]

Sehr gern hab ich natürlich für Streichinstrumente, für Streichquartett geschrieben, weil das ganz einfach wirklich die kultivierteste und schwierigste Art und Weise ist, sich musikalisch verständlich zu machen. Im Streichinstrumentensatz hab ich mich relativ gut ausgekannt, nicht zuletzt auch durch meine erste Ehefrau, die eine sehr gute Bratschistin war, von der ich sehr viel gelernt habe in sofern als sie mir beim Einrichten von Orchestermaterialien zum Beispiel sehr, sehr geholfen hat, sodass ich jetzt auch ohne diese Hilfe das alleine machen kann [lacht]. Ich kenne mich also in Stricharten und so weiter relativ gut aus, obwohl ich, außer einer sehr beschränkten praktischen Kenntnis auf dem Kontrabass, die Instrumente grad einmal aushilfsweise in die Hand nehmen konnte, wann irgendwer etwas anderes zu tun hatte.

Gibt es Schwierigkeiten bei gewissen Instrumenten?

Naja, den Umfang muss man natürlich wissen. Gut, bei Streichern weiß man das, bei Bläsern weiß ich das inzwischen auch. Aber hier und da musste ich bei meinen Orchesterkonzertunternehmungen doch in der Instrumentenkunde von Berlioz/ Strauss nachschauen, vielleicht weniger was der Umfang ist – das kriegt man ja langsam mit – aber was zum Beispiel schwierige Triller, oder schwierige Griffe sind, die man besser vermeidet. Inzwischen sind die technischen Möglichkeiten eigentlich ohnehin so gestiegen, dass man da fast keine Rücksicht nehmen muss.

Sehr gern schreibe ich natürlich für meinen Oboe-Sohn und hab' da auch relative Lücken der Literatur geschlossen und bin eigentlich nie – abgesehen von der Oboe – von einem Instrumentalisten aufmerksam hingewiesen worden, dass etwas unmöglich ist. Also man eignet sich, vor allem durch meine Tätigkeit als Dirigent, natürlich eine große Kenntnis dieser Dinge an.

Wie wichtig ist die Reihe in deinen Kompositionen? Gibt es immer eine, oder gibt es auch Werke, wo du darauf verzichtet hast.

Naja, grundsätzlich finde ich die Reihe einfach sehr praktisch, weil sie vorgibt die Art und Weise des Komponierens von Anfang an. Natürlich gibt's auch Werke, wo die Reihe nicht am Platz ist. Wann ich z.B. an solche Sachen denke, wie die Four London Songs, mit solchen Texten bleibt man schon eher am tonalen Boden.

Wie war es bei den walisischen Volksliedern?

Die walisischen Volkslieder sind ja – also die reine melodische Linie der Urgestalt – kolossal interessant, weil sie ja oft kirchental empfinden sind und in den walisischen Volksliedern habe ich auch größtenteils natürlich ohne die Reihe gearbeitet, aber irgendwo, irgendwann findet die Reihe wieder Platz – in Zwischenspielen z. B.

Hast du in deinen frühen Werken dich strenger an die Reihe gehalten als später?

Eigentlich ja. Z.B. das 3. Orchesterkonzert ist vielleicht die strengste und, wie soll ich sagen, [...] da ist die Reihe am unerbittlichsten verwendet und auch in reinster, also auch für den Blödesten erkennbarer Form. Es ist da, soweit ich mich entsinne, buchstäblich kaum ein Takt, der nicht reihengebunden ist. Und auch in dem Gebot, dass kein Ton wiederholt werden soll oder darf, was ja eigentlich ein Unding ist und mit Musik gar nichts zu tun hat, aber wie gesagt, dort ist das sehr streng durchgehalten, ohne den Beweis zu erbringen, dass das so sein muss.

Hast du immer geltende Kompositionstechniken oder variieren die auch von Stück zu Stück, oder von Gattung zu Gattung – v.a. bei der Liedkomposition wahrscheinlich, weil da ja schon Text vorhanden ist?

Naja, nicht unbedingt. Also wenn das sehr heitere Texte sind natürlich, z.B. die London Songs oder die Busch Lieder, da ist meistens kein Platz für die Reihe, obwohl man ja auch in der Reihentechnik absolut humoristisch schreiben kann, was ich glaube ich in einigen Sachen bewiesen habe.

[Die grundsätzliche Herangehensweise] bleibt doch [auch bei der Liedkomposition] gleich. Die Brontë-Gesänge, oder die Shakespeare-Gesänge sind durchwegs in Reihentechnik geschrieben, wobei meine Tochter die Reihe am

Schluss des letzten [Bronte Lieds] in brachialer Weise geändert hat, weil sie fand, das ist besser – naja also bitt‘ schön, man kann auch abgehen vom Prinzip!

Welche Entwicklungen hat deine Musik deiner Meinung nach durchlaufen. Ich denke da jetzt an die verschiedenen Kompositionsschübe deiner Karriere – also in den Fünfzigerjahren war einiges da, dann wieder erst in den Siebzigern usw. Hat sich da immer wenn du zum Komponieren zurückgekehrt bist, bist du da mit neuen Gedanken herangetreten?

Nein, eigentlich nicht. Es war nur nach längeren Pausen immer sehr schwer wieder hinein zu kommen. Da musste ich oft an ein Wort unseres seinerzeitigen Zeichenprofessors, den wir lange Jahre noch besucht haben, ein Wiener Maler, der einmal gesagt hat „ein Maler, der wenig malt, wird eines Tages schlecht malen“. Und das war natürlich ein Menetekel an der Wand des Komponisten, der 10 Jahre lang nicht komponiert hat, und in der Tat ist es da sehr schwer wieder hineinzukommen. Aber eigentliche Entwicklung oder Unterschiede im Stil kann ich also kaum feststellen, höchstens dass, je älter ich geworden bin, ein gewisser Horror Vacui, der in früheren Werken wohl noch vorhanden war, dass ich den zusehends vermeiden gelernt habe. Also wie jeder Komponist, je älter er wird desto schlanker und durchsichtiger wird seine Musik. So glaube ich war’s auch bei mir, einfach aus dem Grund weil man doch mit der Zeit eine gewisse Ökonomie walten lässt und erkennt, was notwendig ist und lässt das Unnotwendige weg.

Meine erste Verwendung einer Reihe kommt in der Bratschensonate Opus 1 vor und das wird eigentlich beibehalten – mit wenigen Ausnahmen, wie gesagt in manchen Liedern oder auch manche Sätze im ersten Oboenkonzert sind z.B. als reines E-Dur zu verstehen. Also es gibt das natürlich schon, aber [...] wirkliche Entwicklung habe ich eigentlich, glaube ich, nicht durchgemacht.

Was hat dich nach so langen Kompositionspausen dann doch jeweils zum Komponieren gebracht, obwohl es schwer war, wieder hineinzufinden?

Ja, also nach 73 begann meine Freundschaft mit meiner späteren und jetzigen Frau, die ja Sängerin war und für die ich sehr viele Lieder geschrieben habe [...], da war also ein zwingender Grund vorhanden – sie hat mir ja auch die Texte ausgesucht für die Four London Songs. Also das waren Beweggründe. Das Loch

in den 80er Jahren entstand ganz einfach aus der beruflichen Überlastung – ich hatte damals an der Hochschule doch sehr viel zu tun mit Tourneen usw., meine Arbeit an der Bachgemeinde hat begonnen und die Arbeit mit dem Akademischen Orchesterverein. Also da war kaum irgendeine Ruhe.

Ein Werk hat es trotzdem gegeben... „Die Professoren sind schuld“ – hat es dafür einen Anlass gegeben oder war das einfach zum Jux?

Ich kann mich jetzt nur noch erinnern, dass ich den Text dazu im Bett in der Maxingstraße verfasst habe!

Der neueste Kompositionsschub hält schon seit Mitte der 90er Jahre an. Was hat dich damals wieder zum Komponieren bewogen?

Es kamen damals Aufträge, ob die dann zur Aufführung geführt haben oder nicht ist Nebensache, aber jedenfalls waren zwingende Gründe da, sich mit Komposition zu befassen.

Es hat auch immer Wochen, Monate und unter Umständen Jahre gegeben, wo ich nicht so ganz überzeugt war, ob meine Kompositionen überhaupt eine Daseinsberechtigung haben in unserer Zeit. Geschürt auch von der Enttäuschung, dass die Möglichkeiten der Aufführungen v.a. durch die restringierenden Maßnahmen im Österreichischen Rundfunk immer geringer [wurden] bzw. völlig erloschen sind.

Wir kämen jetzt quasi zum Punkt „Daseinsberechtigung“ – Du musst sie ja haben, denn sonst würdest du ja nicht schreiben.

Also das kann der Komponist eigentlich nicht selbst beantworten. Also dass ich wirklich irgendwie original bin kann ich nicht von mir behaupten, denn schließlich ist alles schon dagewesen – das Rad wird kaum ein zweites Mal erfunden werden.

Eine einzige Sache, die ich wirklich erfunden habe, ist die Acceleratio – die Form, die darin besteht, dass von Variation zu Variation durch metrische Umwandlung ein schnelleres Tempo erreicht wird. Meines Wissens hat das niemand anderer gemacht und diese Form habe ich also auch bis zum Überdruß oft verwendet. Also das ist mein Beitrag zur Formentwicklung der Musik.

Aber kannst du vielleicht erahnen, was ein Publikum an deiner Musik als reizvoll empfinden könnte?

Soweit ich beobachten konnte ist mein ständiges Bemühen irgendwo auch Humor hineinzubringen beim Publikum immer gut angekommen und war eigentlich das, was den Leuten am meisten Eindruck gemacht hat, obwohl ich mich bei anderen Sätzen, die nicht humoristisch waren, viel mehr plagen musste. Also ich glaub, dass der Humor, nicht nur fürs Leben, für die Kunst und die Musik im Allgemeinen und im Besonderen, von unschätzbbarer Wichtigkeit ist.

Gab es dieses humoristische Element auch in deinen früheren Werken in diesem Maß?

Ich kann mich erinnern, dass wie meine Mutter noch in die Aufführungen meiner Kompositionen gegangen ist, das war also vor 1970/80, hat sie mich einmal gefragt „Warum ist deine Musik eigentlich immer so traurig?“. So bedenkend musste ich ihr da Recht geben. Das traurige oder melancholische Moment in den früheren Werken – meine ersten Wilhelm Busch Lieder ausgenommen – aber die Orchesterwerke [dieser Zeit] sind eigentlich meistens von einer gewissen Melancholie und Pessimismus gezeichnet. Hat natürlich schon seine Gründe in meiner Biographie.

Inwiefern hast du mitbekommen, was andere Zeitgenossen komponiert haben bzw. welche Wege sie verfolgt haben, oder hat dich das nicht interessiert?

Mitunter habe ich sogar absichtlich weggeschaut und wo ich's nicht getan hab – eine Zeit lang war Aleatorik ein sehr häufig gebrauchtes Wort, und natürlich musste ich das auch verwenden, in den „Affekten“ z.B. – also das hat es auch gegeben. Aber ansonsten, schon einmal mein Festhalten an der Reihenkomposition ist ja etwas völlig antiquiertes, es schreibt ja kein Mensch mehr in Reihentechnik. Und die Verflachung und zur Primitivität neigende Art der neuen Komponistengenerationen ist eigentlich etwas, was mir höchst widerstrebt. Da fällt mir ein Wort meines ersten Lehrers Josef Marx, der einmal gefragt wurde, [warum er nicht mehr komponiert und] hat zur Antwort gegeben „Wissen's, so wie ich schreiben möcht' kann man heute nicht mehr schreiben, und so wie die anderen komponieren, so will ich nicht komponieren“. Und das ist mitunter sogar sehr bewusst in meinem Hirn tätig gewesen, ich wollte diesen

primitiven Hang gewisser Kompositionsrichtungen einfach nicht mittragen. Natürlich sind mir dadurch auch wahrscheinlich wesentliche Anregungen verloren gegangen und nicht zu bestreiten, dass die neue Musik natürlich auch große Momente hat, die ich u.u. gar nicht bemerkt habe. Aber wenn einer Gedichte schreibt oder Bilder malt oder Musik schreibt und einen eigenen Weg vor sich sieht, eine Vision wenn du willst, ist es wahrscheinlich besser, er schaut nicht nach links und rechts.

7.6 Lebenslauf der Verfasserin

Angharad Gabriel wurde 1983 in Wien als Tochter von Susan Dennis (Sängerin und Gesangspädagogin aus Wales, G.B.) und Wolfgang Gabriel (Komponist, Dirigent, Pianist) geboren.

Schon während ihrer Schulzeit begann sie eine klassische Gesangsausbildung und trat ab 16 Jahren regelmäßig in Wien auf, u.a. im Schubert- und Bösendorfer-Saal (Liederabende, solistische Mitwirkung bei Oratorien, etc.).

Nach der Matura mit gutem Erfolg am Wiener Bundesgymnasium 13 Fichtnergasse (2002) besuchte sie 2002–2003 die Dialogica Europa Akademie (Wien).

Von 2003–2009 Studium an der Universität Wien in den Fächern Musikwissenschaft und Romanistik. Publikationen in dieser Zeit: Artikel für Programmhefte des Theater an der Wiens (Mozart Klarinettenkonzert, KV 622) und des Akademischen Orchestervereins in Wien (Mozart Klavierkonzert c-Moll, KV 491).



7.7 Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit dem kompositorischen Schaffen des Wiener Komponisten, Dirigenten und Pianisten Wolfgang Gabriel.

Das erste Kapitel gibt einen biographischen Überblick – unterteilt nach Kindheit und Jugend (1.1), Studium (1.2), Berufsjahre (1.3) und Kompositionsreiche Jahre nach der Emeritierung (1.4) – mit abschließender chronologischer Tabelle (1.5).

Das zweite Kapitel behandelt den Komponisten Wolfgang Gabriel und untersucht die Entwicklung des Kompositionsstils und Gabriels prägende Einflüsse (2.1), die charakteristischen Merkmale seiner Musik (2.2), seine bevorzugten Formen (2.3) und die Art und Weise, wie Gabriel an die Komposition eines Werkes herangeht (2.4).

Ein kurzer Überblick über sein Gesamtwerk ist im dritten Kapitel anzutreffen. Anhand von Diagrammen lässt sich veranschaulichen, wo Gabriel seine kompositorischen Schwerpunkte legt, für welche Gattungen er besonders häufig komponiert und inwiefern sich seine Kompositionsgewohnheiten in seinen verschiedenen Kompositionsphasen voneinander unterscheiden.

Der Hauptteil dieser Arbeit befasst sich mit exemplarischen Werkanalysen aus den für Gabriel wichtigsten Gattungen mit jeweils vorangehenden Gesamtdarstellungen der jeweiligen Gattungen – Orchesterwerke (4.1), Instrumentalkonzerte (4.2), Liedzyklen (4.3), Vokalmusik in diversen Besetzungen (4.4), Klavierwerke (4.5), Streichquartette (4.6), Werke für ein Solo-Instrument (4.7) und sonstige Kammermusik (4.8)

Der ausführliche Anhang beinhaltet Werkverzeichnisse (nach Opusnummer, Gattung, bzw. bei Kammermusik auch nach Instrument geordnet), Aufführungsregister (nach Opusnummer und Aufführungsdatum), sowie Auflistungen von Gabriels veröffentlichten Werken und CD-Einspielungen seiner Werke. Darüber hinaus sind auch alle Interviews, die im Zuge der Verfassung dieser Arbeit mit Gabriel geführt worden sind, ungekürzt im Anhang abgedruckt.